

Friimprovisasjon

Hva er friimprovisasjon og hvilke prosesser er sentrale
når man jobber som utøver av denne musikken?

Andrea Rydin Berge



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2009

Forord

Denne oppgaven er gjennomført som en masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Oppgaven er utført i perioden 27.4. 2008 - 11.8. 2009 og ble innlevert for vurdering 17. august 2009.

Jeg vil få takke førsteamanuensis Odd Skårberg for veldig god hjelp, nyttige tilbakemeldinger og engasjement underveis i arbeidet med denne oppgaven.

Jeg vil rette en stor takk til mine fire hovedinformanter: Frode Gjerstad, Per Zanussi, Sidsel Endresen, og Ivar Grydeland for flotte intervjuer og verdifulle tanker og synspunkter. Uten dem hadde ikke denne oppgaven blitt til!

Jeg vil også takke Bobby McFerrin, Rikskonsertene og Sangløftet for en fantastisk turne som fant sted midt opp i all skrivingen, men som også har beriket både meg og denne oppgaven.

Mange takk til Norsk jazzarkiv og daglig leder Finn J. Kramer-Johansen for god hjelp i arbeidet med å finne artikler, innspillinger og tv-program knyttet til feltet.

Mange takk også til Svein Magnus Furu for uttalelse om musikkjournalistikk og til Helen Solberg, Per Christian Rolin, Ole Albrekt Nedrelid og Kim Johannesen for hjelp med gjennomlesning og språklig opprydningsarbeid.

Jeg vil også takke andre medstudenter på instituttet for nyttige diskusjoner og for å ha medvirket til å skape et godt miljø under mastergradsarbeidet.

Andrea Rydin Berge

Oslo 11. august 2009

Innholdsfortegnelse

FORORD.....	III
DEL 1: INNLEDNING.....	1
Innledende betraktninger	1
Friimprovisasjon som musikkfelt	4
Metodisk plassering	6
Det kvalitative forskningsintervju	7
Hermeneutisk og fenomenologisk utgangspunkt.....	8
Om utvalget.....	8
Om intervjuene og tolkningen av disse.....	15
Empiri og teori.....	16
DEL 2: FRIHET OG IMPROVISASJON	18
Noen historiske linjer	18
Fri jazz og frihet	18
Frihet i Europa	21
Friimprovisasjon versus fri jazz.....	26
DEL 3: FORM	31
Formdannelse.....	31
Friimprovisasjon - en politisk form?	45
Myter og misforståelser	47
Tid.....	50
Formater	53
Publikum.....	57
Fiksert form	60
DEL 4: PROSESS OG METODE	67
Undervisning.....	67
Øving.....	77
Utøving kontra øving	85
Friimprovisasjon som kompositorisk metode	89
Evaluerings av friimprovisasjon	97
Journalister evaluerer friimprovisasjon.....	100
Friimprovisasjon og dens overføringsverdi.....	104
DEL 5: AVSLUTNING	108
Oppsummering	108
Resultat og fremblikk	112
LITTERATURLISTE	115
Avisartikler og anmeldelser i aviser/nettavis	118
Intervjuer	118

Vedlegg til sensor : CD

Del 1: Innledning

«Jazz always contains improvisation, but improvisation does not always contain jazz.» Steve Day

Innledende betraktninger

Jeg husker godt mitt første møte med friimprovisasjon. Et sterkt, dog fortvilet møte med en musikk jeg ikke ante hvordan jeg skulle utøve. Det var ingen melodi å lære, ikke et akkordskjema å huske og ingen fast puls å holde. Jeg var med andre ord på bar bakke fordi mine vante musikalske referanser ikke lenger strakk til. Alt jeg stod igjen med, var min egen mikrofon, en bassist, en trommeslager, en pianist og en lærer som gav oss tegn til at vi kunne begynne å spille. De andre musikkstudentene hadde vært borti dette før, og satte derfor raskt i gang. Bassisten hamret løs mot nederste delen av strengene på kontrabassen. Det ble gjort med stor innlevelse, uten frykt for smerte i knokkene. Trommeslageren lot seg fort inspirere, og fyrte løs virvler ved hjelp av sine nyinnkjøpte spisepinner. Mye lyd og mye energi, men ingen faste holdepunkter på to og fire. Pianisten spilte ikke lenger vante akkorder som mine ører kunne navigere etter, men samlet isteden tilsynelatende nye toner til ukjente klanger som støtvis ble til, som om det var det mest naturlige i verden. Selv ble jeg stående igjen uten å frembringe en eneste lyd. Hvordan skulle jeg forholde meg til dette?

Jeg gikk på jazzlinja på Sund folkehøgskole, og det var i klasserommet der mitt første møte med fritt improvisert musikk fant sted. Opplevelsen skapte mye frustrasjon. Jeg hadde ingen erfaring med å improvisere på denne måten. Hvordan gikk det an å spille sammen uten et rammeverk eller noen form for plan? Var det bare å lage lyder uten mål og mening? Kunne man bare møtes på et øverom, og sette i gang uten en gang å telle opp? Og ikke minst, hva hadde dette med jazz å gjøre? Min skepsis var stor, men nysgjerrigheten desto større. Kunne det stemme at det fantes kjente musikere som gav ut plater med denne musikken? Musikere som spilte konserter med andre musikere som de aldri hadde spilt med før? Dette var nytt for meg.

Mitt videre bekjentskap til fritt improvisert musikk fikk jeg gjennom å bo i kollektiv med to ivrige og dedikerte jazzstudenter i Trondheim. Her snurret platene døgnet rundt, og jo friere og smalere platene var, desto bedre syntes de å være i deres øyne. Fra å være en ufrivillig og passiv lytter til utallige plater og musikkdiskusjoner, ble min egen interesse for denne musikken større med tiden. Jeg begynte å gå på konserter og festivaler på eget initiativ; Kongsberg Jazzfestival, all Ears. Det var mange konsertopplevelser på disse festivalene som gjorde meg begeistret for den improviserte og frie musikken. Etter hvert ønsket jeg også selv å utforske den frie arbeidsformen gjennom egne musikalske prosjekter. På denne måten oppdaget jeg at det stadig dukket opp nye problemstillinger knyttet til denne måten å improvisere på, og disse ønsket jeg å finne ut av. Jeg ville forstå mer av hvordan man kunne bli bedre til å improvisere uten et rammeverk bestående av akkorder, skalaer og definerte rytmer. Det stod mer og mer klart for meg at friimprovisasjon på ingen måte dreide seg om å spille tilfeldige lyder uten mål og mening. Men hva dreide det seg egentlig om? Hva er friimprovisasjon? Hvilke prosesser er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken?

Formålet med denne oppgaven er å finne svar på disse spørsmålene. Jeg ønsker å se nærmere på feltet improvisert musikk der den frie improvisasjonsformen står i fokus. I mangel av et bedre og mer presist begrep har betegnelsen friimprovisasjon ofte blitt brukt om denne musikken. Andre betegnelser som fri musikk, åpen improvisasjon, impro eller friform anvendes også. Noen benytter seg av betegnelsen friimprovisasjon som en merkelapp på en genre, mens andre oppfatter friimprovisasjon kun som et begrep som viser til en måte å skape musikk på. På tross av mange begreper og diskusjoner rundt betydningene av disse, har jeg valgt å bruke begrepet friimprovisasjon i min problemstilling. Dette gjør jeg fordi jeg har et inntrykk av at det er et begrep som brukes både i litteratur, av kritikere, blant musikere og av andre musikkinteresserte. På bakgrunn av dette har jeg endt opp med følgende problemstilling for min oppgave:

Hva er friimprovisasjon og hvilke prosesser er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken?

For å kunne besvare disse to spørsmålene ønsker jeg å drøfte friimprovisasjon i lys av tre sentrale punkter:

Form er et begrep som står sentralt når man snakker om musikk fordi det på ulike måter er med på å forklare hvordan musikken er bygget opp. Elementer som tonehøyde, rytme, klangfarge, varighet og dynamikk danner muligheter for ulike strukturer, ulik instrumentering og ulik utvikling av et materiale. Summen av disse elementene skaper et omriss for musikken og danner en formtype. Friimprovisasjon er knyttet til formbegrepet på en særegen måte fordi denne måten å skape musikk på som regel ikke tar utgangspunkt i noen forutbestemt form. Den følger verken harmoniske progresjoner eller faste perioder i like stor grad som andre improvisasjonsformer. Friimprovisasjonen streber etter å skape en egen form underveis, den rette utviklingen og en god forvaltning av det materialet som er til rådighet. Jeg vil i denne oppgaven drøfte friimprovisasjon og form med vekt på formdannelse, musikalsk tidsoppfatning, formater og fikserte former, som for eksempel plateinnspilling. Samtidig vil jeg drøfte formbegrepet i lys av kontekstuelle faktorer som publikumsrespons, myter og misforståelser knyttet til friimprovisasjon, samt musikkens eventuelle politiske form. Friimprovisasjon og form vil bli drøftet i oppgavens del 3.

Prosess er et ord knyttet til utvikling, noe som foregår over tid og gjennom flere stadier. Jeg ønsker å se på de ulike prosessene som er knyttet til det å være utøver av fritt improvisert musikk, og hva prosessene har å si for hvordan man skaper musikken og dens form. Å utøve friimprovisasjon kan betraktes som en prosessuell tilstand preget av øving, utprøving, kommunikasjon, teknikk, lytting og vurdering. På den måten vil musikeren opparbeide kunnskap og ferdigheter hvor friimprovisasjon må betraktes som et utpreget praksisfelt, der kunnskap vokser frem i musikalsk samhandling over tid.

Metode er et begrep som knyttes opp mot *hvordan* noe gjøres. Det er en planmessig fremgangsmåte, gjerne grunnet på regler og prinsipper. Hvordan tilegner man seg kunnskap om friimprovisasjon? Hvordan øver man på å improvisere fritt? Finnes det etablerte metoder for å lære bort kunnskap om friimprovisasjon? På mange måter er begrepene prosess og metode ofte knyttet sammen fordi man som musiker til en hver tid befinner seg i ulike prosesser, samtidig som man forholder seg til ulike metoder for å komme seg videre, og dermed oppnå fremgang og progresjon. Jeg vil i denne oppgaven drøfte friimprovisasjon og metode opp mot viktige stikkord som: undervisning, øving, utøving, vurdering og overføringsverdien av disse metodene. Siden jeg opplever prosess og metode som to punkter som er sterkt knyttet til hverandre, har jeg valgt å drøfte disse punktene under ett i del 4.

Friimprovisasjon som musikkfelt

Friimprovisasjonsscenen i dag består av musikere med forskjellig bakgrunn. Selv om en del av disse har en jazzbakgrunn finner man også musikere som har sin bakgrunn fra andre musikkfelt, som for eksempel rock, klassisk, noise og elektronika. Likevel er det mange som blander begrepene frijazz og friimprovisasjon, og dermed knytter friimprovisasjon direkte opp mot jazzfeltet. Fellesnevneren er likevel til stede siden de begge i hovedsak har et sterkt fokus på improvisasjon. I boken *Improvisation* (Bailey 1992), som er en av hjørnesteinene i improvisasjonslitteraturen, nevner Derek Bailey to viktige tekster som skisserer hvert sitt syn i forhold til hvilket felt denne musikken hører til: Leo Smiths bok *Notes 8 Pieces* og Cornelius Cardews artikkel fra 1971 «Towards an Ethic of Improvisation». Smith snakker om friimprovisasjon som en forlengelse av jazzen, mens Cardew ser friimprovisasjon som en musikkpraksis som har utviklet seg fra europeisk filosofi og tilfeldighetskomposisjoner. Disse ulike synspunktene reflekterer det faktum at det på 1960-tallet eksisterte to oppfatninger av hvor friimprovisasjon hovedsakelig hadde sin opprinnelse, og hvilket musikkfelt denne musikken hører til (Bailey 1992:94).

I forhold til annen musikk er det skrevet svært lite om feltet friimprovisasjon. Feltet har ingen etablert plass i dagens musikkvitenskap, og har ingen klar tilhørighet til verken populærmusikkforskning eller til jazzfeltet. Siden begrepet improvisasjon er sterkt knyttet til jazzen, er det lett å se friimprovisasjon som en forlengelse av denne sjangeren. Likevel er det langt fra alle fritt improviserende musikere som har jazzen som sin plattform. En grunn til denne faglige identitetsløsheten kan være at friimprovisasjon er et typisk samtidsfenomen som mangler tolkningsrammer, tradisjoner og fagterminologi. Jazzens tradisjonelle stiler som for eksempel swing, bop og mer rendyrket frijazz har derimot fått grundig vitenskapelig gjennomgang. Disse retningene representerer i dag det etablerte jazzfeltet med tydelige musikalske grenser, kunnskap og fagsjargong (jf. Berliner 1994 og Dean 1992).

Fenomenet friimprovisasjon har i de siste årene fått en oppblomstring i Norge, og har dermed blitt mer synlig gjennom både konserter og festivaler. Feltet er derfor aktuelt å skrive om. Lanseringsprogrammet Jazzintro, arrangert av Norsk Jazzforum, Rikskonsertene og fem av landets største jazzfestivaler, har valgt å fremme band som jobber innenfor et fritt og improvisert landskap. De utøvende musikkutdanningene har også gjort sitt til at den frie improvisasjons genre har fått et oppsving. Alle studenter på Norges musikkhøgskole, både innen jazz, folkemusikk og klassisk følger et obligatorisk improvisasjonskurs i løpet av det første året av musikkutdanningen. Det er også mulig for studentene å jobbe med

friimprovisasjon i instrumentaltimene, siden mange av lærerne i dag har denne kunnskapen. Søkerantallet til institusjoner som tilbyr undervisning i improvisert musikk øker for hvert år, og mange av disse studentene har den frie improvisasjonsformen som en viktig del av sitt uttrykk. Fra å være en lite tilgjengelig genre som svært få norske musikere kjente til på 1960-tallet, har denne måten å improvisere på gjort seg gjeldene innen både jazz, samtidsmusikk og elektronika. Samtidig har den frie improvisasjonsformen også blitt tatt i bruk av komponister og improviserende musikere som en komposisjonsmetode. Det er blitt skapt en større interesse, tilgjengelighet og aksept for den frie måten å skape musikk på. Det er ikke dermed sagt at dette har medført en større forståelse for denne musikken. Som musikkstudent har jeg møtt mange misoppfatninger og skeptiske holdninger til den fritt improviserte musikken, også blant musikkstudenter. Enkelte ser på friimprovisasjon som en intellektuell, men samtidig også en mystisk musikk, som det er vanskelig å forstå seg på. Oppfatninger som at dette er en musikk som ikke er publikumsvennlig, spilt av musikere som aldri øver, er ikke uvanlig. Det underliggende spørsmål er gjerne: «Kan de i det hele tatt spille?»

Det er ikke et ønske fra meg at majoriteten av verdens befolkning skal høre på og like friimprovisasjon, men det å skape en større forståelse for musikken og dens prinsipper ser jeg som viktig. Det handler om å utvide den musikalske horisont både i og utenfor de små musikkmiljøene. Friimprovisasjon handler lite om mystikk og frigjorthet. Det er et disiplinert arbeide, en måte å improvisere på som krever mye av en musiker. Nettopp dette danner utgangspunktet for min oppgave. Det synes å mangle kunnskap og analysebegreper for å forstå denne musikken og hva som er sentralt i denne formen for improvisasjon. Samtidig er det en musikkform med røtter som går tilbake til slutten av 1950-tallet. Jeg ser det derfor som viktig å etablere en forståelse for hvor denne musikken har sin forankring, hvorfor musikken er som den er og hvorfor noen musikere velger å jobbe på denne måten.

Flere og flere har denne formen for improvisasjon som en sentral del av sitt uttrykk. Derfor er det både viktig og naturlig å betrakte feltet på lik linje med andre musikkformer som er gjeldene i det globale musikkbildet anno 2009. Det er viktig at musikkvitenskapen ikke fremstår som en vitenskap som hovedsakelig betrakter og analyserer musikk fra fortiden. Det er dessuten viktig å sette fokus på musikk som befinner seg utenfor den kommersielle rammen, vie oppmerksomhet til musikk som er mindre tilgjengelig enn den musikken som preger mediebildet. Kanskje er det også slik at friimprovisasjon setter viktige temaer på dagsorden angående kommunikasjon, dialog og dype samhandlingsmønstre, forhold som kan ha overføringsverdi til andre felt i samfunnet (jf. Alterhaug 2004).

Metodisk plassering

For å finne ut hva friimprovisasjon er, og hvordan man som utøver jobber med denne musikken, ønsket jeg å benytte meg av en metode som henvendte seg direkte til fenomenet og menneskene som tar del i dette. Siden den kvalitative metoden ofte brukes for å få en forståelse og innsikt i et spesielt fenomen, syntes denne metoden å passe godt til forskningsprosjektet. Konkret dreier dette seg om å henvende seg til et utvalg av musikere som har friimprovisasjon som en viktig del av sitt musikalske uttrykk.

Den kvalitative metoden er mye brukt innen fagfeltene sosiologi, antropologi og samfunnsvitenskapelige studier, men er også anvendelig som metode i musikkvitenskap. Kvalitativ forskning står som en motpol til den kvantitative metoden som innhenter opplysninger og data fra et større materiale som skal kunne belyse en problemstilling med en viss statistisk signifikans. Den kvalitative metoden konsentrerer seg om noen få forekomster, og undersøker disse svært grundig. Ved å bruke denne metoden søker jeg derfor dybdekunnskap kontra bredde.

Når det gjelder utvalget av hvem som studeres eller hvor undersøkelsen gjøres er dette enten strategisk, typisk eller spesielt, og ikke representativt, som i den kvantitative metoden.¹ Jeg ønsker med andre ord ikke å henvende meg til *flest mulig* som driver med friimprovisasjon, men ønsker å foreta et strategisk utvalg av hvilke musikere jeg ønsker å bruke som informanter. Innen kvalitativ forskning finnes det hovedsakelig tre metoder; observasjon, dokumentanalyse og intervju. Observasjon innebærer at forskeren er til stede hvor informantene oppholder seg, og dermed kan observere hvorledes personene handler i forhold til den gitte problemstillingen. Forskeren har valget mellom å være deltagende eller kun observatør (Thagaard 2003:63). Dokumentanalyse tar utgangspunkt i ulike typer dokumenter som foreksempel: Internettsider, aviser, TV-programmer, historiske kilder eller offentlige dokumenter. I en dokumentanalyse bruker man det valgte dokumentet som empirisk materiale, og gjør analysen på bakgrunn av dette.²

Jeg vil underveis gjøre dokumentanalyser, men min hovedmetode vil være kvalitative forskningsintervjuer. I tillegg til intervjustemmene vil også mitt forskningsobjekt bestå av et klingende lydmateriale. På denne måten vil jeg knytte de ulike aspektene ved friimprovisasjon

¹ http://no.wikipedia.org/wiki/Kvalitativ_metode

² <http://www.ungforskning.org/?p=32>

opp mot både utsagn fra informantene, klingende eksempler og eksisterende teori. Ved å intervju et utvalg musikere som jobber med fritt improvisert musikk, vil jeg trolig få god tilgang på deres erfaringer, opplevelser, tanker og holdninger til emnet friimprovisasjon. De kvalitative forskningsintervjuene vil derfor kunne bidra til å besvare min problemstilling om hva friimprovisasjon er og hvilke prosesser som er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken. Jeg ser det som viktig at musikerne egne intervjustemmer kommer tydelig frem i oppgaven.

Det kvalitative forskningsintervju

Som nevnt er det kvalitative forskningsintervjuet en av de tre kvalitative metodene som tilhører feltet kvalitativ forskning. Det kvalitative forskningsintervjuet er basert på den hverdagslige samtale, men til forskjell fra denne baseres det kvalitative forskningsintervjuet på en faglig konversasjon (Kvale 1997: 21). Deltagerne i denne konversasjonen er ikke likeverdige fordi det er forskeren som definerer og styrer samtalen i ønsket retning (Ibid: 74). Formålet med denne forskermetoden er å forstå sider ved intervjupersonens hverdagsliv ut fra hans/hennes eget perspektiv. Kvalitative intervjuer kan utformes på ulike måter ut fra hvor mye struktur som er fastlagt på forhånd. Intervjuet kan være en samtale som baserer seg på et hovedtema, der informanten bringer opp ønskede temaer som forskeren kan spille videre på. En fordel med denne uformelle tilnærmingen er muligheten for at det kan dukke opp uforutsigbare temaer som forskeren selv ikke hadde tenkt på i forkant. Motpolen til denne type intervju er det strukturerte intervjuet. Her er spørsmålene og rekkefølgen på disse bestemt på forhånd. Friheten er likevel til stede ved at informanten selv står fritt til å utforme svarene på de gitte spørsmål. Denne type intervju vil egne seg om man ønsker å sammenligne svarene fra ulike intervjuer. Den tredje typen intervju karakteriseres ved en delvis strukturert tilnærming, og det er denne som er mest brukt i kvalitative intervjuer (Thagaard 2003:84-85).

Jeg har benyttet meg av en delvis strukturert intervjueteknikk, der de overordnede temaene jeg skulle spørre om var bestemt på forhånd. Jeg tok utgangspunkt i en intervjuguide med ferdige spørsmål, men den eksakte rekkefølgen på spørsmålene ble bestemt ut fra hvilken retning samtalen tok underveis. På tross av ulik rekkefølge har jeg likevel stilt mange av de samme spørsmålene til intervjuobjektene. Dette gjorde jeg fordi jeg ønsket å sammenligne ulike meninger og svar i analysen. For å gjøre analysearbeidet av intervjuene lettere i etterkant, har jeg i intervjusituasjonen vært opptatt av å stille spørsmål som klargjør intervjuobjektets meninger best mulig. Jeg har benyttet meg av oppfølgingsspørsmål og spørsmål med en fortolkende karakter. På denne måten ble informanten invitert til å fortsette samtalen med mer

utfyllende informasjon som gav et klarere bilde av hans/hennes forståelse av emnet (Thagaard 2003:87).

Hermeneutisk og fenomenologisk utgangspunkt

Den kvalitative metoden balanserer hele tiden mellom opplevelsen, fenomenologien og fortolkningen av opplevelsen, hermeneutikken (Thagaard 2003:36-37). Ved å ta utgangspunkt i subjektive opplevelser og erfaringer til hver enkelt musiker kan man få en forståelse av feltet friimprovisasjon. Likevel vil man som forsker alltid komme til et punkt hvor det blir nødvendig å fortolke det som blir sagt i større eller mindre grad. Jeg ønsker, så langt det lar seg gjøre, å holde meg innenfor en fenomenologisk forskningstradisjon. I sin opprinnelige form forsøker fenomenologien å være rent deskriptiv. Jeg ønsker derfor at informantene beskriver friimprovisasjon slik fenomenet fortøner seg for dem, uten fokus på fortolkning verken fra min eller informantenes side. Likevel er det problematisk å tro at man kun kan holde dette forskningsprosjektet innenfor en slik streng fenomenologisk ramme. Når informantene forteller om en opplevelse, vil det alltid være elementer av både refleksjon og tolkning. Dessuten vil transkripsjonsprosessen (dvs. selve det å gjengi det informanten sier) i seg selv innebære en fortolkning fra den muntlige samtale til den skriftlige form. Dermed blir hermeneutikken likevel trukket inn. Musikernes opplevelser knyttet til friimprovisasjon vil være en viktig del av informasjonen og utgjør et materiale som også inngår i tolkningen. Selv synes jeg fenomenologien har mye å bidra med, selv om jeg ikke bruker noen rendyrket fenomenologisk metode. Jeg mener vektleggingen av den levde erfaringen og av opplevelsen slik den fremstår for oss, utgjør en fruktbar innfallsvinkel til å finne ut hva friimprovisasjon er og hvilke prosesser som er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken. I tillegg til intervjustemmene vil mitt forskningsobjekt, også bestå av et klingende lydmateriale. Lydeksempelene vil være hentet fra intervjupersonenes egne utgivelser. På denne måten vil jeg knytte de ulike aspektene ved friimprovisasjon opp mot både utsagn fra informantene, klingende eksempler og eksisterende teori.

Om utvalget

Hvor mange intervjupersoner trengte jeg for å finne ut tilstrekkelig om emnet friimprovisasjon, og hvordan velger jeg ut de best egnede informantene? Valget av informanter er viktig fordi det er informantenes refleksjoner og synspunkter rundt feltet friimprovisasjon som skal bidra til å besvare min problemstilling. I tillegg til å velge ut egnede informanter, må man også ta stilling til hvor mange av dem man ønsker å intervju. «I

dagens intervjustudier ligger ofte antall intervjuer på rundt 15 ± 10 » (Kvale 1997: 58-59). Kvale påpeker likevel at antallet avhenger først og fremst av studienes formål.

Jeg har i første omgang fokusert på *hvem* som er aktuelle som informanter. Utvelgelsen begynte derfor med en navnlister over norske musikere som jeg kunne knytte til feltet friimprovisasjon. Listen utgjorde 17 potensielle informanter. Videre ble denne listen innskrenket ved å fokusere på følgende kriterier:

1. Informanten bør være anerkjent for å jobbe innen feltet friimprovisasjon.
2. Informantene bør ha ulike innfallsvinkler til feltet friimprovisasjon.
3. Informantene bør ha forskjellig hovedinstrument og ha ulik alder.
4. Informanten bør ha gode evner til å formulere seg om sin musikk og arbeidsform.
5. Informanten må ønske å bidra med sine tanker og synspunkter rundt feltet friimprovisasjon.

Ved å diskutere kriteriene opp mot min liste av musikere, kom jeg frem til fire musikere jeg ønsket å intervju. Jeg følger de fem kriteriene punktvis i den følgende presentasjonen av hver enkelt musiker:

Frode Gjerstad

1. Frode Gjerstad blir omtalt som friimprovisasjonens «grand old man» av musikkritiker Jon Øystein Flink i MICs nettavis Ballade.³ Den stavangerbaserte musikeren har hatt stor betydning for utviklingen av både frijazz og friimprovisasjon i Norge. Han har selv spilt denne musikken gjennom 40 år, og har også vært sentral i musikkmiljøet i Stavanger, der han har rekruttert og spilt med unge musikere som siden har ført denne musikkformen videre. Frode Gjerstad opplevde i sin tidlige periode at det var vanskelig å finne likesinnede å spille med i Norge. Dette førte til at han søkte ut av Norge, noe som resulterte i samarbeidet med den britiske trommeslageren John Stevens. Samarbeidet varte fra 1981 til 1994 og resulterte i 14 innspillinger. John Stevens var en sentral skikkelse i det engelske friimpromiljøet og var aktiv i Detail (med Gjerstad, Eivin One Pedersen, Johnny Dyani og Kent Carter) og Spontaneous Music Ensemble (SME). Selv om Gjerstad lot seg begeistre av den amerikanske frijazzen i tidlig alder, ble Gjerstad og hans musikk i stor grad påvirket av det engelske friimpromiljøet.

³ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003020413465994845960>

2. Frode Gjerstad har jobbet med denne musikkformen lengst av alle informantene. Han var en av de første musikerne i Norge som begynte å jobbe med friimprovisasjon og frijazz. Hans historiske posisjon gjør at han trolig har en egen innfallsvinkel til friimprovisasjon fordi han er preget av opplevelser og erfaringer knyttet til den tidlige utviklingen av musikkformen i Norge.
3. Gjerstad spiller hovedsakelig saksofon, men trakterer også klarinett og fløyte. Han er født i 24. mars 1948.
4. Gjerstad er vant med å snakke om musikk og sitt virke. Denne erfaringen har han blant annet fra sine uttalelser og intervjuer i media.
5. Jeg snakket med Frode Gjerstad etter en konsert han holdt i Oslo, og vi ble enige om å møtes for å gjøre et intervju. Intervjuet fant sted hjemme hos meg 9. juni 2008.

Ivar Grydeland

1. Ivar Grydeland har jobbet som profesjonell musiker og komponist siden 1999. Han er kjent for å jobbe med musikk som befinner seg i et improvisert og fritt landskap. Grydeland har spilt på jazz- og samtidsmusikkfestivaler i en rekke land: Norge, Frankrike, Japan, Canada, USA, Hellas, Argentina, Spania, Polen, Slovenia og Slovakia. Et av hans hovedprosjekter er trioen Huntsville som han har sammen med Ingar Zach og Tonny Kluften.⁴ Denne trioen utgjør også kjernen av det store, skiftende og improviserende ensemblet Spaghetti Edition, som har fire plateutgivelser bak seg. Ensemblet har sin base i Oslo og har siden 1998 samarbeidet med en rekke kjente europeiske improvisatører: Derek Bailey, Xavier Charles, Thomas Lehn, Phil Minton, Susie Ibarra, Evan Parker og Martin Tétreault. Ideen bak ensemblet er å samle musikere som jobber innen improvisasjonsfeltet, og dermed kunne utforske ulike estetiske tilnærminger til musikk og kollektiv improvisasjon.⁵ Grydeland spiller også i kvartetten Dans les arbres med pianist Christian Wallumrød, klarinettist Xavier Charles og perkusjonist Ingar Zach.
2. Ivar Grydeland er aktiv som utøver av improvisert musikk og driver plateselskapet SOFA som gir ut friimprovisasjon og annen improvisert musikk. Grydeland underviser i friimprovisasjon på NMH både i grupper og som timelærer i gitar.

⁴

http://www.cosmopolite.no/program/belleville/2007/august/christian_wallumroed_xavier_charles_ivar_grydeland_ingar_zach

⁵ <http://www.nospaghettedition.com/>

3. Grydeland spiller gitar, banjo og steel-gitar. Han er født 1. oktober 1976.
4. Grydeland er vant til å snakke om musikk og er god til å ordlegge seg. Denne erfaringen har han både fra å være lærer og gjennom sine uttalelser og intervjuer i media.
5. Ivar Grydeland ønsket å bidra med sine tanker og synspunkter om feltet friimprovisasjon. Intervjuet fant sted på Grydelands kontor 5. januar 2009.

Per Zanussi

1. Bassisten Per Zanussi er kjent som både improvisatør, komponist og bandleder. Sammen med Håkon Kornstad og Wetle Holte dannet han i 1996 gruppen Wibutee som laget musikk med referanser fra både jazz og elektronika. I 2004 startet Per Zanussi orkesteret Zanussi Five med saksofonistene Kjetil Møster, Rolf-Erik Nystrøm og Eirik Hegdal og trommeslager Per Oddvar Johansen.⁶ Sammen spiller de Per Zanussis egne komposisjoner der improviserte strekk er en viktig del av hans komposisjonsform. Zanussi Five har spilt en rekke konserter i Norge, Sverige, Finland og Canada, og deltatt på bl.a. Moldejazz, Nattjazz, MaiJazz, Porijazz, Edmonton og Vancouver Jazz Festival. Per Zanussi spiller også i andre konstellasjoner der den frie improvisasjon står enda mer i sentrum, som for eksempel i trioen han har med Martin Kuchen og Raymond Strid. Musikken varierer fra energisk frijazz til stille låter der instrumentenes klangmuligheter blir utforsket.⁷ Ellers har Per Zanussi samarbeidet med kjente musikere som blant annet: Marilyn Crispell, Kjell Nordeson, Jon Christensen, Paal Nilssen-Love, Håvard Wiik, Ivar Grydeland, Bjørnar Habbestad, David Stackenäs, Thomas Strønen, Nils Olav Johansen, Petter Wettre, Bugge Wesseltoft og Sten Sandell.
2. Per Zanussi benytter friimprovisasjon som en kompositorisk metode og bruker den frie improvisasjonen i utvalgte deler av sine komposisjoner. Han jobber også med helt frie strekk uten kompositoriske rammer i andre prosjekter. Per Zanussi har også erfaring i å undervise i friimprovisasjon.
3. Zanussi spiller bass og er født 31. januar 1977.
4. Zanussi har mange tanker rundt sine egne prosjekter og er vant med å ordlegge seg både i media og i undervisningssituasjoner.

⁶ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008021811340248209658>

⁷ <http://www.brekkelyd.no/index.php/Nyheter/Nyheter.html>

5. Per Zanussi ønsket å bidra med sine tanker og synspunkter om feltet friimprovisasjon. Intervjuet fant sted hjemme hos meg 9. oktober 2008.

Sidsel Endresen

1. Sidsel Endresen har holdt på med musikk i snart 30 år. Fra sin start med club-7 bandet Chipahua og samarbeidet med Jon Eberson i Eberson Group, har hun med tiden beveget seg bort fra populærmusikkens konvensjonelle rammer til musikk med mer åpne former der den improviserte musikken står i sentrum. Sidsel Endresen har både definert og redefinert stemmen som instrument siden hennes tidlige gjennombrudd i 1980. Hun har gjort en rekke innspillinger på plateselskapene ECM og Jazzland, og hennes nyeste soloplate kom ut på plateselskapet SOFA i 2006. Sidsel Endresen har jobbet med mange musikere fra både Norge og resten av verden.⁸ Hun har bl.a. turnert og spilt på festivaler i Skandinavia, Europa og land som Canada, Kina og Japan. Sidsel Endresen har jobbet mye med lydorientert solomateriale, men jobber også i større formater med friimprovisasjon. Hun har blant annet en trio med Christian Wallumrød og Helge Sten, som gav ut sin første plate i 2004. Hun er også kjent for sitt samarbeid med Bugge Wesseltoft. Dette har blant annet resultert i tre plateutgivelser, der to, *Duplex Ride* og *Out here. In there* ble belønnet med hver sin Spellemannspris. I 2000 ble hun hedret med Jazzforums høyeste utmerkelse, Buddyprisen.⁹ Sidsel Endresen er en stor inspirator for unge vokalister og improvisatører rundt om i verden. Et av hennes nyeste prosjekter er duoen med saksofonisten Håkon Kornstad. De veksler mellom å spille i solo- og duoformat, der hovedfokuset er å lage improviserte komposisjoner.¹⁰ Sidsel Endresen er kjent for sin improviserte musikk der hun ofte benytter seg av et lydmateriale knyttet til språklyder, men ofte uten semantisk innhold.
2. Sidsel Endresen har sammen med Torgrim Sollid utarbeidet et improvisasjonsfag som i flere år har vært obligatorisk på NMH. Her settes studenter fra forskjellige linjer sammen i grupper for å lære å improvisere. Sidsel Endresen jobber med friimprovisasjon ut fra rammer og begrensninger, der alle typer lyder, estetikk, referanserammer, klangidealer, rytmer, melodier og harmonier i utgangspunktet er tillatt å bruke. Sidsel Endresen har lang erfaring som lærer, og har selv jobbet med

⁸ <http://www.kornstad.com/sidkorn/>

⁹ <http://www.allaboutjazz.com/php/musician.php?id=15354>

¹⁰ <http://www.kornstad.com/sidkorn/>

friimprovisasjon over lang tid. Hennes metode knyttet til parametere og begrensninger har med tiden nærmest blitt til en slags standard når det gjelder å jobbe metodisk med friimprovisasjon.

3. Endresen er sanger og er født 19. juni 1952.
4. Endresen har lang erfaring med å snakke om musikken og om hvordan hun jobber, hun har vært mye i media og er vant med å formulere seg presist i undervisningssituasjoner.
5. Sidsel Endresen ønsket å bidra med sine tanker og synspunkter om feltet friimprovisasjon. Intervjuet fant sted på NMH 27. november 2008.

Disse fire musikerne utgjør mine hovedinformanter. I tillegg har jeg benyttet anledningen til å snakke med den verdensberømte vokalkunstneren Bobby McFerrin. I mai 2009 var jeg så heldig å få turnere med ham i Norge, som en av hans fire vocaltrainees i regi av Rikskonsertenene og Sangløftet. I utgangspunktet var ikke Bobby McFerrin en musiker jeg trodde kunne bidra som informant i denne oppgaven om friimprovisasjon, men etter å ha blitt bedre kjent med både ham, hans metoder og tanker, ble det mer og mer klart for meg at han kunne supplere med relevante synspunkter i oppgaven. Jeg har derfor valgt å ta med noen av hans tanker og svar på ulike spørsmål som dukket opp i løpet av turneen.

Bobby McFerrin

1. Sangeren Bobby McFerrin er kjent som improvisatør, komponist og dirigent. Mange kjenner ham som mannen bak den store hiten «Don't Worry, Be Happy», som ble verdenskjent i 1988. Bobby McFerrin har siden den gang mottatt et titalls Grammypriser og har beveget seg på tvers av ulike musikalske sjangere og kulturelle skillelinjer, enten det er jazz, pop, R&B, klassisk eller world music. Han har jobbet med musikere som Chick Corea, Herbie Hancock og Joe Zawinul, samt cellisten Yo-Yo Ma. Han har også vært gjestedirigent for en rekke kjente symfoniorkestre i USA, Canada og Europa. I 1989 startet han gruppen «Voicestra» som består av ti sangere med ulik bakgrunn. I de senere årene har denne gruppen jobbet mye med improvisert musikk. Bobby McFerrin er en stor inspirator innen stemmebruk og improvisasjon, og er blant annet kjent for sin sangteknikk og ambitus på over fire oktaver. Bobby McFerrin er ikke hovedsakelig kjent for å jobbe innen feltet friimprovisasjon, men tar likevel ofte improvisasjonsformen i bruk.
2. Bobby McFerrin starter alle sine solokonsserter med en eller flere fritt improviserte stykker. Han ser på seg selv som en fritt improviserende musiker og jobber ut fra alle musikalske impulser som kommer til ham. Hans improvisasjoner bærer preg av at han har jobbet mye innenfor ulike musikalske sjangere. Bobby McFerrin bruker disse referansene aktivt i sine frie improvisasjoner. Han beveger seg ofte innenfor et grooveorientert lydbilde og tar i bruk både rytmer, melodier og harmonier i sine improvisasjoner.
3. Bobby McFerrin er sanger og er født 11. mars 1950 i Manhattan, New York.
4. Bobby McFerrin har bred erfaring med å snakke om musikk og hvordan han jobber med improvisasjon. Han har holdt en rekke workshops rundt om i verden, og jobbet som sanglærer fem dager i uken før hans karriere som utøvende sanger ble et faktum.
5. Bobby McFerrin ønsket å svare på mine spørsmål om friimprovisasjon. Noen av disse spørsmålene fikk jeg svar på 15. mai 2009 i Tromsø. Ellers vil mine betraktninger rundt hans metoder og tanker være basert på observasjonsnotater jeg gjorde i perioden 5. – 15. mai 2009.

Om intervjuene og tolkningen av disse

Transkripsjonenes form er avhengig av formålet med undersøkelsen. Min transkripsjon skal ikke reflektere en psykologisk analyse, og det er dermed ikke relevant å få med alle detaljer i ordrett form (Kvale 1997:107). Siden målet med min undersøkelse er å gi et mer generelt inntrykk av intervjupersonens synspunkter, har jeg benyttet meg av enkelte omformuleringer og fortattede uttalelser allerede i transkriberingen. Uttalelser som er sterkt knyttet til den muntlige formen, men som ikke har noen relevans for innholdet, har jeg derfor utelatt. Eksempler på slike tilfeller er: «hmmm..», «ikke sant» og gjentakelser av samme ord i en setning: «Jeg mener at... at... at... det er viktig å øve». Ofte bærer den muntlige formen preg av at informanten tenker underveis mens han/hun snakker. Dette kan føre til at informanten bruker mange ufullstendige setninger i prosessen med å finne de rette ordene. Setninger som ikke er fullstendige av denne grunn og som ikke er viktige i resonnementet har jeg derfor valgt å utelate. Jeg har dessuten valgt å transkribere alle intervjuene til bokmål. Dette har jeg gjort fordi jeg mener det er lettere å lese sitatets innhold når det er gjengitt på bokmål fremfor å forholde seg til ulike dialekter og dialektord. Jeg ser det også som en styrke at sitatene er i samsvar med skriftspråket i resten av oppgaven. Målet er ikke å finne ut *hvordan* noe blir sagt i detalj, men innholdet, *hva* som blir sagt. Ved å transkribere intervjuene på denne måten fremstår de mer strukturerte, og derfor også bedre egnet for analysen.

Både Kvale (1997) og Thagaard (2003) påpeker viktigheten av konfidensialitet i forskningen, og hvordan man kan skjule intervjupersonenes identitet ved å fjerne de personifiserende opplysningene allerede i transkriberingsprosessen. Friimprovisasjonsmiljøet i Norge er både lite og gjennomiktig, noe som gjør det vanskelig å bevare musikernes anonymitet. Det er tvert imot et ønske fra min side at intervjupersonene samtykker i at deres identitet forblir kjent, noe de også har gjort. Musikerne har en type ekspertkunnskap som er direkte knyttet til hvem de er og hva de musikalsk har gjort i sine karrierer. Troverdigheten i deres utsagn vil derfor styrkes når man kjenner deres identitet.

Det finnes flere måter å registrere et intervju på, men det vanligste i dag er å bruke et opptaksmedium. Siden den kvalitative metoden konsentrerer seg om noen få forekomster, syntes det naturlig at undersøkelsen av disse ble gjort så grundig som mulig. Det var derfor viktig at intervjuene var tilstrekkelige nok til å frembringe dybdekunnskap om feltet friimprovisasjon. Jeg benyttet meg av den digitale opptaksspilleren *Zoom H4* som har mulighet til å ta opp lange intervjuer. Intervjuene har en varighet på mellom 80 og 120

minutter. Jeg har valgt å gjøre transkriberingen selv, fordi jeg ønsket å ha et nært og kontinuerlig forhold til det materialet som kom frem i transkriberingen av hvert intervju. Jeg valgte å transkribere ferdig et intervju før jeg gjennomførte det neste. På denne måten kunne jeg korrigere og gjøre enkelte omformuleringer av spørsmålene slik at intervjuguiden ble forbedret. Selv om transkriberingen er en tidkrevende jobb har jeg likevel sett nytten av å være grundig i denne delen av prosjektet. Som Kvale påpeker: gjør man en god jobb vil man få igjen for dette i det neste stadiet; analysen (Kvale, 1997:101-107). De transkriberte intervjuene er ikke gjengitt i sin helhet i denne oppgaven. Jeg har kun valgt ut deler av intervjuene fordi disse har fremstått som mest relevante for oppgavens problemstilling og vinkling.

Empiri og teori

Det kvalitative forskningsintervjuet har ofte en utforskende karakter. Forskeren har dermed ingen fast hypotese som skal verifiseres eller falsifiseres, men er til en viss grad åpen for å undersøke et felt uten altfor fastlagte teoretiske rammer.¹¹ Har man som hensikt å utforske et felt som det er lite kunnskap om fra før, fører dette ofte til at både problemstillingen og intervjuene får en utforskende karakter.¹² Studiet av friimprovisasjon som er gjennomført i forbindelse med denne oppgaven har en slik karakter. Jeg ønsker å generere ny innsikt ut fra det empiriske materialet mine kvalitative intervjuer har frembrakt. Jeg vil likevel benytte meg av den litteraturen og teorien som finnes om dette fagfeltet fra før, og knytte dette opp mot mine funn. I den forstand kan man si at min oppgave befinner seg i en mellomposisjon mellom teorigenererende (induktiv) og hypotesetestende (deduktiv) metode, og er det som kalles abduktiv.¹³ Til grunne for abduksjonen ligger etablert teori som danner et utgangspunkt for forskningen, men der analysen av empirien gir grunnlag for nye teoretiske perspektiver. Det er dermed viktig at jeg som forsker er sensitiv overfor vesentlige tendenser i materialet, og at jeg kan knytte min empiri til teoretiske perspektiver (Thagaard 2003:173-177). Mitt forskningsprosjekt består av å innhente ny empiri, men tolkningen av dette materialet baseres på eksisterende, teoretiske rammer. Gjennom å la empirien møte de eksisterende teorier håper jeg å kunne skape et helhetlig bilde av hva friimprovisasjon kan være, og hvilke prosesser som er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken.

¹¹ <http://www.giaever.com/sosiologi/KM.htm>

¹² <http://www.kunnskapssenteret.com/articles/2515/1/Eksplorerende-design/Eksplorerende-design.html>

¹³ <http://onarki.vgb.no/2009/06/deduktiv-vs-induktiv-logikk/>

Når det gjelder den faglige bredden er dette både oppgavens styrke og svakhet. Svakheten ligger i at jeg ikke får gått virkelig i dybden på temaene som kommer opp i intervjuene. Man kunne være fristet til å begrense forskningen til kun et av temaene som blir behandlet i intervjuene, som for eksempel *øving* eller *form* og drøfte alle aspekter ved dette. Likevel ser jeg det som oppgavens styrke at den har en såpass bred tilnærming. Det er denne breddekunnskapen som er nødvendig for å drøfte og besvare oppgavens problemstilling, og dermed skape ny innsikt i feltet friimprovisasjon.

Del 2: Frihet og improvisasjon

«There's no such thing as freedom without some kind of control,

at least self-control or self-disciplin.» Elvin Jones

Noen historiske linjer

I følge gitaristen Derek Bailey må friimprovisasjon ha vært menneskets første måte å skape musikk på (Bailey 1992:83). I den forstand utdaterer friimprovisasjon all annen musikk. Likevel er det ikke før på 1960-tallet at denne måten å skape musikk på begynte å gjøre seg gjeldene som en genre. Det var en generell tendens både sosiologisk, filosofisk og politisk at man begynte å sette spørsmålstegn rundt de regler og rammer som var eksisterende i samfunnet. Frihet og frigjøring stod som viktige begreper, noe som også påvirket musikerne og musikken de lagde. Friimprovisasjonen oppstod som et resultat av flere tendenser som foregikk innen både jazz, kunstmusikk og hos moderne komponister. I tobinds leksikonet *Free Jazz and Free Improvisation* skriver Todd S. Jenkins: «free improvisation was developing not as an expression of racial identity, since almost all of its practitioners were white, but as an extension of neoclassical art music with exciting elements of black free jazz mixed in» (Jenkins 2004a: xlvii). Begrepene friimprovisasjon og frijazz og musikken som bar disse merkelappene nådde også etter hvert frem til norske musikere, men referansene ble hentet fra hendelser, personer og musikk som ble skapt utenfor Norges landegrenser.

Frijazz og frihet

Frihet ble et politisk ladet ord i USA på slutten av 1950- og begynnelsen av 1960-tallet, og man kommer ikke utenom den politiske konteksten når man skal snakke om frijazzen. De svartes kamp for borgerrettigheten var av stor betydning for musikerne og deres musikk som nå søkte mot nye og friere horisonter. Musikere, blant annet Archie Shepp og skribent Amira Baraka (LeRoi Jones), var politisk aktive, og benyttet seg av det skrevne ord i sin politiske kamp (Jenkins 2004a:xxxi). I artikkelen «Jazz improvisation» skriver Ingrid Monson: «Amira Baraka viewed free jazz as the logical outcome of the black musician's centuries of struggle with racism in America» (Monson 2002:130). Begrepet frijazz ble for mange etablert for

første gang med plata *Free Jazz: A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet*, fra 1960. Likevel var det ikke Coleman alene som staket ut den nye retningen for jazzen. Frijazzen er trolig mer et resultat av en gradvis prosess hos flere musikere enn en plutselig omveltning hos en enkeltperson. Man kan spore opp frihet og atonalitet allerede i 1940 med Lennie Tristano, i stykker som «Intuition» og «Digression». Selv klassiske komponister som Stravinsky eksperimenterte med avantgardeteknikker lenge før 1960-tallet (Gioia 1997:339). Mange av de tidlige frijazzpionérene kom fra en tradisjon preget av swing, R&B, eller bebop. En av de største bebopgigantene som hadde innvirkning på frijazzen var pianisten Thelonius Monk. Han trakterte pianoet på en ny måte med perkusive elementer og clusterlignende akkorder. Etterklangen fra Monk finnes blant annet i verker av pianister som Cecil Taylor, Myra Melford og Misha Mengelberg. Da Monk hørte musikken til Coleman for første gang bemerket han «I was doing that a long time ago» (Jenkins 2004a:xxxvi). Tross en viss sannhet i dette utsagnet var det likevel Coleman som var først ute med å basere hele sin opptreden på den nye teknikken Monk hadde introdusert sporadisk i sine verker.

En annen og kanskje mer relevant frihetspionér var bassisten Charles Mingus. Han skapte et rom for den kollektive improvisasjon, som skulle bli et sentralt element både i friimprovisasjon og frijazz. Kollektiv improvisasjon var i seg selv ingen ny oppfinnelse, trolig et fenomen like gammelt som jazzen selv. Man kan blant annet finne bruk av kollektiv improvisasjon i de tidlige New Orleansbandene, men etter hvert som den solistiske rollen ble mer fremtredende, og menn som Louis Armstrong kom på banen, ble den kollektive improvisasjonen mindre vanlig.

Den nye måten å improvisere på baserte seg ikke lenger på akkordrekker og rytmiske strukturer. Skulle det i det hele tatt finnes noen holdepunkter, måtte dette være små melodiske referanser eller enkelte tonale sentre som musikerne kunne bruke som inspirasjon for den frie improvisasjonen (Jenkins 2004a:x). Selv om mange av 1950-tallets musikere som John Coltrane, Eric Dolphy, Charles Mingus, Lennie Tristano, Jimmy Giuffre og Miles Davis var viktige døråpnere for frijazzen, var det først og fremst Cecil Taylor, Albert Ayler og Ornette Coleman som gjorde at den musikalske revolusjonen ble en realitet (Gioia 1997: 340). Med disse musikerne løser musikken seg fra tradisjonell rytme og harmoni, og den vante swingen er erstattet med en annen energi, der uvante harmonier og støy blir benyttet som elementer. Mange musikere begynte også å eksperimentere med selve lyden de produserte på instrumentet. Ved å forske på «tone color» kom de frem til utradisjonelle lyder, som dyre- og primal-skrik, noe som fjernet dem fra den standardiserte intonasjonen og tonekvaliteten, om

lydene i det hele tatt kunne kalles toner (Jenkins 2004a:xxix). Et godt eksempel på en slik lydeksperimentering finner man blant annet hos trompetisten Lester Bowie. Enkelte musikere begynte også å forandre på selve instrumentet for å skape nye lyder. Noen fjernet munnstykket eller andre deler av instrumentet, og noen bygde instrumenter for å skape akkurat den lyden de søkte etter. Ornette Coleman spilte i mange år på en billig plastsaksofon, fordi han mente at den nasale lyden passet bedre enn den han kunne produsere på et messinginstrument. I forbindelse med disse eksperimentene oppstod det også nye teknikker. Eric Dolphy og Roland Kirk revolusjonerte jazzfløyta med sin «vocalizing», der de, i tillegg til å spille, sang gjennom instrumentet mens de spilte. En annen teknikk som kom på banen rundt 1960 var «multiphonic». Ved bruk av «vocalizing» og overtoneeksperimentering kunne man frembringe flere toner samtidig på instrumenter som før spilte kun en tone om gangen. Dette ble spesielt utbredt på saksofon. John Coltrane var en flittig bruker av denne teknikken, noe han førte videre til både Pharoah Sanders og Albert Ayler. Ellers kunne man også høre saksofonister som overblåste luft inn i instrumentet, noe som førte til en rå og skrikende lyd, som passet utmerket til musikkens høye energinivå. Saksofonen har mange muligheter når det gjelder bruk av utvidede teknikker. Bland listen over slike teknikker finnes blant annet: «slap tongue», «key pops», «fluttertongue» og «colored noise».¹⁴ Disse nevnte teknikkene bidro til et vokabular og en egen karakter som skapte frijazzens lydbilde. Disse teknikkene, som var lite i bruk i jazzen før 1960, er nå i bruk i blant annet frijazz, mainstream jazz og friimprovisasjon (Jenkins 2004a:xxix). Dette skal vi se nærmere på i analysen av strekket «Interlocutor» i kapittelet *Friimprovisasjon som kompositorisk metode*.

Etter hvert som interessen ble større for den nye musikken oppstod det grupperinger av musikere som gikk sammen for å danne en kollektiv plattform for eksperimentell musisering. Dette skjedde flere steder i USA: *Musicians Association* i Los Angeles, *The Black Artists Group* i St. Louis og *Creative Musicians Association* i Detroit. Men det var i Chicago den mest sentrale gruppen befant seg; *Association for the Advancement of Creative Musicians*, eller AACM som ble den populære forkortelsen (Gioia 1997:354). AACM ble etablert i 1965 av en gruppe musikere sentrert rundt pianist Muhal Richard Abrams og hans band fra 1962, «*Experimental Band*». Av andre sentrale musikere i dette miljøet kan nevnes: Henry Threadgill, Anthony Braxton, Jack DeJohnette, Lester Bowie, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Famoudou Don Moye og Malachi Favors. AACM ble en organisasjon som støttet jazzmusikere i en vanskelig tid der rocken preget de fleste klubber og radiostasjoner. Selv

¹⁴ http://www.jayeaston.com/Composers/sax_techniques.html

ikke de kjente jazzmusikerne fikk jobb. Dette gjorde Muhal Richard Abrams noe med. Ved å leie egne lokaler skapte AACM sine egne spillejobber og etter hvert hjalp også organisasjonen til med innspillinger og utgivelser.¹⁵

Saksofonistene John Coltrane, Albert Ayler, Archie Shepp, og pianist Cecil Taylor preget jazzen i New York på 1960-tallet. De spilte en ekspressiv og hurtig musikk som satte energien i fokus, og la dermed mindre vekt på hva som skjedde på mikronivå i musikken, hvordan enkeltonene ble spilt. Musikken i Chicago var derimot annerledes, og skilte seg ut fra hva som foregikk i New York. AACM ignorerte ikke musikken fra New York, men ønsket å skape en musikk som var selvstendig. AACM var mer opptatt av organiseringen av lyder enn å ha hovedfokus på den intense energien. Chicagomusikerne hadde dessuten mer tid til å reflektere over musikken istedenfor å bekymre seg over når de skulle slå igjennom i New York.¹⁶ *The Art Ensemble of Chicago*, som ble skapt ut fra AACM, var også med på å skape et skille mellom Chicago og New York. De spilte på sykkelhorn, kazoo, gonger, cymbaler og maracas. Dessuten brukte de afrikanske drakter på scenen, og enkelte, som Lester Bowie, kunne være kledd i operasjonsfrakker. Deres motto var «Great Black Music: Ancient to Future». «Great Black Music» var symbolisert av de afrikanske draktene og «Ancient to Future» var symbolisert av operasjonsfrakken. Denne form for humor var langt fra John Coltrane og Albert Ayler sin seriøse musikk i New York.

Frihet i Europa

Selv om de amerikanske musikerne som spilte frijazz var med å påvirke den musikalske utviklingen i Europa, var det andre faktorer som gjorde at musikken skilte seg fra lydbildet i New York og Chicago. Mange av de europeiske improvisasjonsmusikerne ønsket ikke jazzens elementer i musikken, noe som gjorde begrepet frijazz lite treffende for dem. Isteden ble den nye improvisasjonsmusikken ofte omtalt som friimprovisasjon. Europeisk friimprovisasjon utviklet seg ikke som et resultat av raseidentitet og borgerrettigheter, siden mesteparten av musikerne var hvite, men kan betraktes som en hybrid uttrykksform, influert av både modernistisk kunstmusikk og svart frijazz. Friimprovisasjonen kom på banen på midten av 1960-tallet, da gitarist Derek Bailey og saksofonist Evan Parker distanserte seg fra den amerikanske frijazzen og dens bluesrøtter. Inspirasjonen hentet de blant annet fra moderne

¹⁵ <http://www2.kenyon.edu/projects/ottenhoff/aacm/paper.htm>

¹⁶ <http://www2.kenyon.edu/projects/ottenhoff/aacm/paper.htm>

komponister som John Cage, Anton Webern, Karlheinz Stockhausen og Arnold Schönberg (Jenkins 2004a:xxxiii- xxxiv).

Arnold Schönberg utviklet to hovedprinsipper som var med på å forme den frie musikken: atonalitet og tolvtoneteknikk. Schönberg tok i bruk atonaliteten som et alternativ til den vestlige funksjonsharmonikken der akkordene eksisterte i et strengt hierarki. Ved hjelp av tolvtoneteknikken kunne man ut fra den kromatiske skala konstruere en tonerekke som utgjorde grunnmaterialet for selve komposisjonen (Jenkins 2004a:xxxiv). Schönbergs musikalske etterkommere, som for eksempel Webern, videreutviklet dette konseptet, og skapte den totale serialisme ved å organisere flere parametere, som rytme og dynamikk. Webern var en forløper for punktmusikken, en musikk som ikke lenger favoriserte melodiens linjer.¹⁷ Avviket fra den tradisjonelle melodi er i dag lett gjenkjennelig i mye av den europeiske friimprovisasjonen, og organiseringen av lyder ut fra ulike parametere står dessuten i fokus hos mange norske musikere som jobber metodisk med friimprovisasjon i dag.

Edgard Varèse bidro også til å skape en friere musikk. Den franske komponisten tok i bruk støylyder og gav dem en sentral plassering i sine verker. Ved å ta i bruk mikrotonalitet beveget han seg bort fra den tempererte musikken. Varèse så på musikk som organisert lyd, der alle lyder var mulige å bruke i komposisjonsprosessen.¹⁸ Mikrotonaliteten skapte utallige intonasjonsmuligheter, noe som gjorde at mange musikere så på den «vanlige» intonasjonen som poengløs (Jenkins 2004a:xxxiv). Blant de andre moderne komponistene hadde også John Cage en viktig rolle som banebrytende komponist og kunstner. Cage jobbet med tilfeldighetsprinsipper og skapte en åpen form i musikken, både for utøver og publikum. Han var opptatt av stillheten, eller rettere sagt den ikke-eksisterende stillheten. Dette viser han blant annet med sitt stykke 4'33" der utøveren ikke foretar seg noe på 4 min og 33 sekunder. Komposisjonen består derfor av de lyder som eksisterer i de omgivelsene stykket blir fremført i. Dermed satte han fokus på lyder som ikke før var ansett som musikk. Mye av hans arbeid og tankegang har ført til videre utforskning av nye komposisjonsmetoder, som grafisk notasjon og konseptideer (Nyman 1999:11-22). Dessuten har han vært en inspirasjon for mange norske musikere som jobber med improvisasjon og åpen form.

I England var det flere musikere som bidro i utviklingen av den frie musikken i Europa. Først ute var saksofonisten Joe Harriott, som utviklet sin frie form nærmest simultant med Ornette

¹⁷ http://no.wikipedia.org/wiki/Anton_Webern

¹⁸ http://no.wikipedia.org/wiki/Edgard_Varèse

Coleman, men verken Harriott eller Coleman kjente til hverandre på dette tidspunktet (Jenkins 2004a:xivii). Joe Harriott gav ut albumene *Free Form* i 1960 og *Abstract* i 1962. Selv om hans musikk ofte blir sammenlignet med Ornette Coleman, er det likevel mye som skiller deres musikk fra hverandre. Harriott hadde kollektive improvisasjoner som var mer komplekse enn Colemans. Dessuten var stødigheten i rytmeseksjonen til Coleman mer stabil og mindre fri. Harriot var mer opptatt av dialogen mellom alle instrumentene, og det var dette som skapte lydlandskapet hans. Tempo, toneart og puls var frie parametere som ofte forandret seg i løpet av en låt.¹⁹ Det er mange musikere fra England som har vært viktige for friimprovisasjonens utvikling: Gitarist Derek Bailey, multi-instrumentalist Steve Beresford, trommeslager John Stevens, trombonist Paul Rutherford og saksofonistene Trevor Watts, Evan Parker, John Surman, og Lol Coxhill. Enkelte musikere fra Sør-Afrika, som bassist Harry Miller, Johnny Dyani og trommeslager Louis Moholo, bodde også i London, og bidro til å bygge opp den engelske jazzscenen. De var viktige bidragsytere til den engelske frijazzen, fordi de brakte med seg en etterlengtet «black sound», noe som engelskmennene hadde lite av (Jenkins 2004a:xlvi). På tross av begeistring for den amerikanske musikken hos enkelte, var det langt fra alle som higet etter en «black sound». Tvert om, det fantes dem som helst lot være, blant annet Derek Bailey.

Derek Bailey flyttet til London i 1966. Der besøkte han ofte klubben *The Little Theatre Club*, drevet av trommeslageren John Stevens. Her møtte han mange likesinnede musikere, som blant annet Evan Parker, Kenny Wheeler og Dave Holland. Disse spilte ofte sammen, noe som førte til dannelsen av den frie improvisasjonsgruppen *Spontaneous Music Ensemble* (SME). I 1967 kom deres første album, *Challenge*. Etter dette ble Stevens spesielt interessert i Anton Webern, og SME begynte generelt å spille nokså rolig og lavmælt musikk. Evan Parker ble et fast medlem i gruppen i 1967 og samarbeidet derfor nært med Stevens. Parker oppsummerer Stevens holdning til gruppeimprovisasjon i følgende uttalelse: «If you can't hear another musician, then you're too loud; and there is no point in group improvisation if what you are playing doesn't relate to what other members of the group are playing.»²⁰

I tillegg til SME hadde John Stevens et nært samarbeid med Frode Gjerstad (en av de fire hovedinformantene i denne oppgaven). Sammen dannet de i 1988 den europeiske frigruppa *Detail*, som var aktive frem til Stevens død i 1994 (Jenkins 2004a:327). I 1970 etablerte Bailey plateselskapet *Incus* sammen med Tony Oxley, Evan Parker og Michael Walters. Dette

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Harriott

²⁰ [http://en.wikipedia.org/wiki/John_Stevens_\(drummer\)](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Stevens_(drummer))

var det første uavhengige selskapet eid av musikere i England. *Incus* hadde stor betydning for friimprovisasjonen og den engelske friscenen. Plateselskapet produserte over 100 innspillinger som ble gitt ut på ulike format som LP, EP, kassett, CD og video. Derek Bailey var med på spesielt mange utgivelser, både som solist og i samarbeid med andre musikere.²¹ Musikken til Bailey har på mange måter mer til felles med musikken til Weberen enn til Ayler og Coltrane. Et eksempel er utgivelsen *Pieces for Guitar*, gitt ut i 2002, som er en samling av hans tidligste soloopptak fra 1966 til 1967. Her kan man høre hans fascinasjon for Webern og serialismen. I 1976 dannet Bailey ensemblet *Company* som besto av et skiftende antall improviserende musikere fra både Europa, nord- og sør-Amerika, Afrika og Japan. Året etter at ensemblet *Company* kom i gang, innførte Bailey *Company Week*. Dette var en årlig event der improvisatører fra ulike deler av verden ble invitert til London for å lage musikk i fire dager. *Company Week* eksisterte fra 1977 til 1994, og ble også arrangert i andre byer som New York og Hakushu i Japan.²²

Saksofonisten Evan Parker er en betydningsfull og sentral musiker. Han er sterkt influert av amerikanske musikere og deres frie tilnærming til musikken. Selv om Parker hadde idealer som John Coltrane, Pharoah Sanders og Albert Ayler, greide han likevel å skape sitt eget uttrykk, som var preget av en råhet få hadde hørt maken til. I 1975 gav Parker ut sin første soloplate. Dette ble starten på en lang rekke med soloutgivelser, som i 2005 telte hele 20.²³ Siden slutten av 60-tallet har Parker banet vei for saksofonen som instrument og lydkilde ved å redefinere instrumentets muligheter og bryte dens begrensninger. Han har vært en viktig figur for andre musikere som har hatt et ønske om å spille musikk innenfor den frie og improviserte genren. Teknikkene til Parker, som blant annet består av preparering av instrumentet, sirkelpust og «multiphonics», inngår nå i en tradisjon som er spesielt mye brukt i europeiske improvisasjonskretser.²⁴

England hadde på lik linje med Amerika flere grupperinger av musikere som dannet egne ensembler. Blant dem var *Spontaneous Music Ensemble* (SME), *London Musicians Collective* (LMC) og mest kjent av dem alle, (gruppen som ikke har gjort forklaringen på sin forkortelse kjent), AMM. AMM ble etablert i London i 1965 av pianisten Mike Westbrook og hans band (McKay 2005:202-203). I 1966 fikk gruppen også med seg den klassiske komponisten

²¹ <http://www.incusrecords.force9.co.uk/xhistory.htm>

²² <http://efi.group.shef.ac.uk/mbaileyb.html>

²³ <http://www.efi.group.shef.ac.uk/>

²⁴ http://www.paalnilssenlove.com/band_townhouseorchestra.html

Cornelius Cardew, som i tillegg var pianist og cellist. I tillegg til Westbrook og Cardew bestod gruppen av gitarist Keith Rowe, saksofonist Lou Gare og trommeslager Eddie Prevost. Gruppens musikalske eksperimenteringer gikk mer i en akademisk avantgarderetning enn musikken som ble laget i det britiske frijazzmiljøet. De var på søken etter nye lyder, og tok i bruk ukonvensjonelle instrumenter som cocktailmikser, transistorradioer, hjemmelagede strengeinstrumenter og kaffekopper. AMM eksperimenterte også med preparert piano og gitar, buespill på kanten av cymbaler og motoriserte vifter på gitar. Disse teknikkene brukes i dag av mange improviserende musikere. Musikerne i AMM prøvde å unngå tradisjonelle melodier, harmonier og rytmer, og det er ofte vanskelig å skille hvilke lyder som kommer fra hvilke instrumenter. Gruppens motto, «Every noise has a note», forteller om deres fascinasjon for alle former for lyd, inkludert støy. De fleste av AMMs konserter var sjelden planlagte, og publikum ble kun varslet, enten muntlig eller tilfeldig. Musikerne hadde også en felles avtale om at de ikke skulle øve og dessuten ikke diskutere hva de hadde spilt. Gruppen tillot observatører, hvis de var stille og ikke forstyrret gruppen. Ornette Coleman og Paul McCartney var blant noen av dem som var innom for å høre på musikken. Coleman ble kastet ut fordi han bråkte for mye og McCartney synes det hele ble for langdrygt.²⁵

Selv om England var et viktig land, var det også andre nasjoner som bidro til etableringen av den europeiske scenen etter 1960. I Tyskland kan man trekke frem musikere som Albert Mangelsdorff, Peter Brötzmann, Manfred Schoof, og Alex von Schlippenbach. Mangelsdorff var en profilert og innovativ trombonist som fremmet «multiphonicsteknikken», noe som var med på å gjøre han til en viktig figur både nasjonalt og internasjonalt. Saksofonisten Brötzmann er også en sentral europeisk frijazzmusiker, som etter hvert fikk mye anerkjennelse både i Europa og Amerika. Han har en røff, men lyrisk tone som er lett å kjenne igjen. Et av hans mest kjente album er *Machine Gun* fra 1968, som ofte blir rangert blant de beste albumene i Europa i sin sjanger. Manfred Schoof er en tysk trompetist som med sin kvintett fra 1966 og innspillingen *European Echoes* fra 1969 samarbeidet med viktige musikere som Albert Mangelsdorff, Peter Brötzmann, Derek Bailey og Irene Schweizer. Den tyske pianisten Alex von Schlippenbach skapte i en alder av 28 år ensemblet *Globe Unity Orchestra* i Berlin. 22 år senere dannet han nok en viktig gruppe i Berlin: *Contemporary Jazz Orchestra*.

²⁵ [http://en.wikipedia.org/wiki/AMM_\(group\)](http://en.wikipedia.org/wiki/AMM_(group))

I Nederland gjorde en gruppe musikerer seg bemerket: trommeslager Han Bennink, pianist Misha Mengelberg, bassist Maarten van Regteren Altena og saksofonist Willem Breuker. I 1967 etablerte Bennink, Mengelberg og Breuker det musikalske kollektive *Instant Composers Pool* (ICP). Denne grupperingen ble fort sentral i det nederlandske jazzmiljøet, og bidrar ennå med mye kreativ «galskap» innen eksperimentell musikk og teater. Når det gjelder landene Danmark, Sverige og Norge var ikke aktiviteten den største på 1960-tallet innen frijazz og friimprovisasjon. Danmark hadde saksofonist John Tchicai, som i 1963 dro til New York der han blant annet var med på å spille inn plata *Ascension* med Coltrane. Norge hadde saksofonist Frode Gjerstad, som siden 1979 har bidratt og vært sentral på over 50 innspillinger. Ellers var det også noe aktivitet på Henie Onstad Kunstsenter, med blant annet mer teatralisk friimprovisasjon. Sverige hadde trommeslageren Sven-Åke Johansson, som blant annet var med på Brötzmans plate *Machine Gun*. I forhold til England, Tyskland og Nederland var Italia sent ute med å bevege seg inn i den frie musikken, men har i liket med både Norge, Danmark og Sverige hatt en oppblomstring av friimprovisasjon og frijazz de siste 20 årene. Friimprovisasjon består i dag ikke bare av europeiske bidragsytere, men av musikere fra hele verden. Japan har blant annet utviklet en egen impro- og støyscene med mange aktører. Blant dem kan navnet Otomo Yoshihide nevnes som et kjent eksempel.²⁶

Friimprovisasjon versus frijazz

Den frie og eksperimentelle måten å lage musikk på har med årene fått med seg flere og flere musikere som har bidratt i et landskap der leting etter nyvinning og lyd står i høysetet. Store deler av den improviserte musikken som spilles i dag har klare historiske røtter tilbake til slutten av 1950-tallet, da både frijazz og friimprovisasjon begynte å ta form. Skillet mellom frijazz og friimprovisasjon er likevel ikke like tydelig i dag. Mange av de norske musikerne har latt seg prege fra begge hold, og ettersom flere musikere har samarbeidet på tvers av landegrensene har de musikalske båsene blitt mindre klare, og skillet mellom frijazz og friimprovisasjon er blitt vanskeligere å definere. Dette er også trolig mye av grunnen til den eksisterende begrepsforvirringen mellom hva som er frijazz og hva som er friimprovisasjon. Ivar Grydeland snakker om forholdet mellom friimprovisasjon, jazz og frijazz på denne måten:

²⁶ http://uk.real.com/music/genre/Free_Improvisation/

Det er mange som tenker at friimprovisasjon er en avart av jazztradisjonen, men det er også mange musikere som ikke har noe med jazz å gjøre som holder på med det samme og som er like sentrale i utviklingen av improvisasjonsmusikken. Det synes jeg er ganske interessant. Det er rockemusikere, det er støymusikere, det er klassiske musikere. [...] For meg er jazz kun en innfallsport til det å improvisere, som mange musikere kommer fra. Det at man jobber med friimprovisasjon sier ikke noe om sjanger. Jeg ønsker ikke det i hvert fall. [...] Frijazz er et begrep som blir forvekslet med friimprovisasjon, men frijazz for meg er en helt tydelig sjanger. Friimprovisasjon er i utgangspunktet ikke en sjanger, men en holdning.

Grydelands oppfatning av forskjellen mellom frijazz og friimprovisasjon er i samsvar med Derek Baileys syn på denne musikken: «Free jazz is a *form* of music, while free improvisation is an *approach* to making music» (Jenkins 2004a:xxxii). Friimprovisasjon er ifølge Grydeland og Bailey en fri og ofte ikke-idiomatisk måte å improvisere på, som skapes spontant av musikere som kan ha ulik musikalsk bakgrunn. Mange av musikerne har jazzen som innfallsport, men dette er kun en av mange mulige innfallsvinkler til det å improvisere fritt. Friimprovisasjon utøves av musikere med bakgrunn fra både rock, støy, jazz og klassisk musikk. Trolig er det også derfor musikken kan høres veldig forskjellig ut, avhengig av hvilke musikere og hvilken sjangerbakgrunn som står sterkest i den aktuelle konstellasjonen. Friimprovisasjon er i seg selv ingen sjanger, men en måte å skape musikk på, en holdning.

Hvis friimprovisasjon er en holdning og en måte å skape musikk på, så kan man sette spørsmålstegn ved hvorfor denne musikken likevel så ofte blir knyttet opp mot jazzbegrepet og jazzmusikere. Jeg spurte Frode Gjerstad om hva jazzbegrepet egentlig har med friimprovisasjon å gjøre for ham:

Når jeg begynte å spille improvisert musikk så var det sånn at de som improviserte, de kom fra jazzmusikken. Det var først på 90-tallet det begynte å bli synlig at det faktisk var mulig å komme fra andre steder. Når folk begynte å komme med laptopene sine, da skjedde det noe dramatisk. Jeg er så glad for det, fordi det åpnet opp. De hadde ingen muligheter til å referere til jazzmusikk. De måtte finne sine egne referanser. Å få spille med Lasse Marhaug for eksempel, har vært utrolig frigjørende for meg.

Det falt litt sammen med at jeg begynte å spille klarinett. Jeg kan jo egentlig ikke spille klarinett så det var veldig bra i den forstand at jeg ikke kunne spille disse jazzreferansene, jeg måtte spille noe annet. Jazzgreiene har vært både en positivt og en negativt ting, det er noe man bærer på.

Gjerstads uttalelse gjenspeiler hvordan improvisasjonsmiljøet i Norge var på begynnelsen av 1960-tallet. En ny generasjon jazzmusikere lot seg influere av et moderne lydbilde og stilte seg mottagelige for impulser fra internasjonale navn som Ornette Coltrane, Charles Mingus og Cecil Taylor. Disse impulsene var i hovedsak knyttet til frijazzen. På tross av de nye strømmingene som nådde Norge på 1960-tallet var det likevel langt fra alle som ønsket den nye improvisasjonsformen velkommen. Improvisasjonsmiljøet i Norge bestod derfor grovt sett av to hovedstrømninger; standardjazzen/swingjazzen og avantgarde/frijazzen. Fellesnevneren for disse musikerne var at de alle jobbet med improvisasjon. Det er dermed ikke rart at det i hovedsak var jazzmusikere som først begynte å jobbe med fritt improvisert musikk i Norge. Mange av disse musikerne møtte hverandre blant annet på Gamlebyen Jazzklubb, som ble et viktig samlingssted for moderne jazz og improvisasjon i Oslo. Her møttes blant annet Jan Garbarek, Arild Andersen, Terje Rypdal og Karin Krog, som siden skulle stå sentralt innenfor den moderne jazz i Norge på 1970-tallet (Dybo 1996). I 1967 kom også Finnerud trio på banen som bestod av Svein Finnerud (piano), Bjørnar Andresen (bass) og Espen Rud (trommer).²⁷ Dette var tre musikere som markerte seg innenfor datidens avantgardemusikk, og som var med i utviklingen av den mer ukonvensjonelle musikken i Norge. Med årene kom det også musikere med en annen musikalsk bakgrunn enn jazz, som for eksempel Lasse Marhaug på 1990-tallet, som Gjerstad nevner. Marhaug har markert seg som en av de mest aktive i den mye omtalte «norske støyscenen» med et femtitalls plateutgivelser og en rekke turneer bak seg.²⁸ I den forbindelse bør også Maja Ratkje, Lene Grenager og Hild Sofie Tafjord også nevnes som viktige bidragsytere i tillegg til Marhaug. Gjerstad snakker også om jazzreferanser og at «jazzgreiene» kan være både en negativ og en positiv ting. Jeg spurte Sidsel Endresen om hun har merket noen forskjell på de som har en jazzbakgrunn og de som ikke har det i hennes arbeid med å lære musikkstudenter å improvisere fritt:

²⁷ <http://www.mic.no/mic.nsf/doc/art2002102109435117750972>

²⁸ <http://www.lassemarhaug.no/sound/biography.html>

Jeg merker det i den forstand at jeg synes det er ganske mye man må avlære folk. Av sjangerdefinerte vaner, uvaner og løsningsmodeller, også formmessig. Men samtidig, folk som har en jazzbakgrunn har også en veldig styrke fordi de har jobbet så mye med improvisasjon og med problemstillingen improvisasjon; idéutvikling, samspillsmessige problemstillinger, så man har også en fordel. Så det er alltid todelt.

Endresen setter her, i likhet med Gjerstad, ord på den todelte oppfatningen om det å komme fra en jazzbakgrunn. Har man jobbet innenfor jazzsjangeren innebærer det at man også har jobbet med improvisasjon. Denne kunnskapen er en helt klar styrke fordi man allerede har kjennskap til de generelle problemstillingene knyttet til det å improvisere. Likevel er jazz en sjanger som skaper sjangerdefinerte løsninger, formmodeller, referanser, vaner og uvaner. Det vil derfor være et behov for å avlære studentene noen av disse jazzreferansene når man skal jobbe med friimprovisasjon.

Endresen, Zanussi og Grydeland forteller alle at deres første møte med fritt improvisert musikk var knyttet til den amerikanske frijazztradisjonen:

Sidsel Endresen: Da jeg begynte med musikk, så var det en del friimprovisasjon, men det jeg var mest utsatt for var vel free bag-jazz liksom.

Per Zanussi: Det var en slags blanding , men Stavanger hadde jo et rykte på seg på å være en frijazzby i sin tid. Så jeg ble eksponert for ganske mye av det.

Ivar Grydeland: Jeg er fra Kongsberg, og jazzfestivalen der har vært en viktig del av min musikalske oppvekst, i ungdomsåra i hvert fall. Festivalen har hatt alternative uttrykksformer som en viktig del av programmet. Det var nok der jeg hørte noe som var såkalt fritt eller improvisert, eller totalimprovisert musikk, for første gang. Akkurat hva det var det husker jeg ikke, men det var masse inntrykk. Jeg tror nok det hadde utspring fra en amerikansk jazztradisjon.

Det kan være flere grunner til at både Endresen, Zanussi og Grydeland har sitt første møte med fritt improvisert musikk knyttet til den amerikanske frijazztradisjonen. Trolig er mye av grunnen til dette at de alle tre har vært i et jazzmiljø. Både Grydeland og Zanussi har en utdannelse innen jazz, henholdsvis fra Norges Musikkhøgskole i Oslo og jazzlinja ved NTNU i Trondheim. Det vil derfor være sannsynlig at de begge har vært opptatt av jazz også i årene før de begynte å studere. I den forbindelse har deres hjemby og musikkmiljøet der spilt en viktig rolle. Zanussi nevner Stavanger og byens relasjon til frijazzen som viktig. Grydeland trekker frem jazzfestivalen i Kongsberg og deres satsing på alternative uttrykksformer. Frijazz er et uttrykk som er mer beslektet med jazz enn friimprovisasjon og det er trolig mer nærliggende å «sjekke ut» frijazz enn friimprovisasjon når man i utgangspunktet er interessert i jazz. Endresen flyttet i en alder av 19 år til England hvor hun giftet seg med en bassist som introduserte henne for mye musikk knyttet til den amerikanske frijazztradisjonen. Dermed fikk Endresen høre musikere som Albert Ayler, Eric Dolphy, John Coltrane, Sun Ra og Miles Davis. I jazznytt 02/03 fra 1999 forteller Endresen: «Musikkscenen i London på 70-tallet var ganske heftig og variert så det var vel her «utdannelsen» min startet» (Ødeby:1999).

Del 3: Form

«Improvisation makes its own form» Evan Parker

Formdannelse

Friimprovisasjon er knyttet til formbegrepet på en særegen måte fordi denne måten å skape musikk på sjelden tar utgangspunkt i noen forutbestemt form. Den følger verken harmoniske progresjoner eller faste perioder i like stor grad som i andre improvisasjonsformer. Kjente formskapende elementer som melodi, faste rytmer, vers, refreng, A-del og B-del er derfor ofte fraværende i denne musikken. Så hvordan skapes form i en musikk som ikke tar i bruk tradisjonelle elementer? Hvilke prinsipper er det som ligger bak denne måten å skape musikk på? Jeg spurte Sidsel Endresen om dette:

Du definerer alle premissene selv [...] det er ikke noen underliggende fast form som man improviserer over. Hvert eneste lag av musikken og hvert eneste element er noe du lager i øyeblikket. Det er realtime komponering, lage musikk i øyeblikket.

Endresen forklarer her prinsippet bak friimprovisasjon som en musikk som ikke har en fast form som utgangspunkt for improvisasjonen. Hvert eneste lag av musikken og alle elementene i improvisasjonen lages der og da, i øyeblikket, og det er musikerne selv som definerer alle premissene. Men hvordan jobber man for å skape en form når man som musiker har ubegrensede valgmuligheter? Hvilke valg står man ovenfor når man ikke forholder seg til det tradisjonelle, tonale systemet? Per Zanussi snakker om dette:

For min del så dreier det seg om at man jobber med parametere. [...] Man jobber mer med lyd enn med et tonalt system. Man har mulighet til å bruke alt, isteden for at man er låst til et spesielt akkordskjema. I prinsippet kan man putte inn alle mulige slags referanser. [...] All musikk inneholder parametere, men jeg føler at man kan jobbe med flere parametere enn man kan med annen musikk, i forhold til dynamikk og klang og dette med form selvfølgelig. Det blir en mer åpen form.

All musikk inneholder musikalske parametere, men som Zanussi forteller er friimprovisasjon en improvisasjonsform som gir muligheten til å jobbe med flere parametere enn i annen musikk. Lisa Dillan skriver også om dette i sin masteroppgave om improvisasjon fra 2008. Hun deler improvisasjon inn i fire nivåer, der friimprovisasjon står som nivå nummer fire. I den forbindelse nevner hun i likhet med Zanussi at alle nivåer og all musikk inneholder musikalske parametere. Parametrene utgjør «grunnsteinene i musikalsk improvisasjon» og kan deles inn i fire kategorier: tonehøyde, dynamikk, varighet og klangfarge (Dillan 2008:65-69). Siden friimprovisasjon ikke skapes ut fra en gitt låt eller et akkordskjema er det naturlig å fokusere på parametrene og valgmulighetene man har i det musikalske materialet. Men hvordan fungerer samspillet mellom flere fritt improviserende musikere når alle har muligheten til å velge sine egne premisser ut fra disse parametrene? Hvordan kan man kommunisere når det på forhånd ikke finnes noen føringer? Jeg spurte Frode Gjerstad om prinsippet bak denne måten å spille sammen på:

Prinsippet bak friimprovisasjon er akkurat det samme som det du og jeg gjør nå. Det er å føre en samtale. Når jeg sier noen ting så kommer du til å stille meg et motspørsmål som jeg forsøker å forklare med å stille deg et motspørsmål. Derfor er det ofte grupper på to eller tre som egentlig fungerer best innenfor sånn type improvisasjon. Har du ti musikere så blir det fort mye vanskeligere [...] Jeg har alltid brukt den modellen med samtalen, det forstår folk. Når du begynner å snakke om lyder og sånne ting, så kan det bli litt mer problematisk. Ofte sier de: «Men det er jo ingen melodi.» Da sier jeg: «Men det er kanskje mange melodier?» Så sier de: «Men det er jo ingen rytme.» Da sier jeg: «Jo, men det kan være flere rytmer på en gang.»

Gjerstad forklarer prinsippet bak friimprovisasjon ved å sammenligne den musikalske kommunikasjonen med den man finner mellom to personer som fører en samtale. Han trekker også en parallell mellom det optimale antallet av personer i en samtale og det optimale antallet av fritt improviserende musikere. Han konkluderer derfor med at det er grupper på to eller tre som fungerer best når man jobber med denne typen improvisasjon. Denne oppfatningen deles også av de andre musikerne jeg har intervjuet, noe som jeg kommer tilbake til under avsnittet *formater*. Gjerstad kommer også inn på oppfattelsen av melodi og rytme i friimprovisasjon. Musikken kan fremstå som uten melodi og rytme i en tradisjonell forstand, men dette betyr ikke at det ikke er melodier og rytmer i friimprovisasjon. Musikken kan bestå av flere melodier og flere rytmer som spilles på en gang.

I boken *Thinking in Jazz* trekker Berliner (1994) frem dialogbegrepet som en metafor for kommunikasjonen som foregår i improvisasjon. Gjerstad snakker om kommunikasjonen mellom musikerne, men Berliner knytter også dialogbegrepet til en indre dialog (Berliner 1994:192). Selv om det eksisterer en dialog musikerne seg imellom er det altså også snakk om en kommunikasjon som foregår innad hos den enkelte musiker. Trommeslageren Max Roach beskriver det slik: «Improvising is really like a guy having a conversation with himself» (Roach sitert i Berliner 1994:192). Selv om Berliner bruker dette utsagnet til å si noe om dialogbegrepet i jazzen, er det likevel en parallell som kan overføres til friimprovisasjon. Berliner skisserer dermed et viktig poeng: Som improviserende musiker kommuniserer man både med sine egne ideer, samtidig som man er i dialog med de andre musikerne man spiller med. Pianisten Tommy Flanagan mener at det er helt essensielt som musiker å bli påvirket av sine egne ideer i en improvisasjon. Han uttaler: «If you're not affected and influenced by your own notes when you improvise, then you're missing the whole essential point» (Flanagan sitert i Berliner 1994:193).

Stephen Nachmanovitch skisserer også en sammenheng mellom den dagligdagse samtalen og improvisasjonen. I boken *Free Play* skriver han:

The most common form of improvisation is ordinary speech. As we talk and listen, we are building on a set of building blocks (vocabulary) and rules for combining them (grammar). These have been given to us by our culture. But the sentence we make with them may never have been said before and may never be said again (Nachmanovitch 1990:17).

Nachmanovitch kommer her inn på bestanddelene i en samtale, og at disse er blitt gjort kjent for oss gjennom vår kultur. Likevel kan måten vi setter dem sammen på representere noe helt nytt som aldri har vært sagt før eller kommer til å bli sagt igjen. Dette kan også overføres til musikk: Bestanddelene i en friimprovisasjon er vanligvis kjente elementer for musikerne, men måten de setter dem sammen på vil kunne skape noe nytt som trolig aldri har vært spilt før og aldri vil bli spilt igjen. Dialogbegrepet som metafor for kommunikasjonen i improvisasjon er tydeligvis kjent blant både musikere og andre musikkinteresserte. Ivar Grydeland snakker også om dette og forteller mer om hva denne kommunikasjonen egentlig innebærer:

I en improvisasjonssammenheng med instrumenter, så oppfatter jeg at musikken har veldig sterke likhetstrekk med det å kommunisere vanlig som i den dagligdagse samtaleformen. Det handler om å lytte og gi respons på impulser. Ideelt sett så vil man kanskje at en samtale skal gi mening, at man skal kunne kommunisere om det samme. At man i enden av samtalen har kommet et annet sted enn der man startet, eller at man kanskje er på samme plass, men at man har kommunisert om ett eller annet.

For Grydeland handler kommunikasjonen i improvisasjon om å lytte og gi respons på impulser. Han ønsker også at en slik musikalsk samtale skal gi mening gjennom at man kommuniserer om det samme og at man til slutt ender opp med et annet utgangspunkt eller en annen erkjennelse enn da man startet. Det er med andre ord de samme kravene man ofte setter til en god samtale. Ideelt sett ønsker man en samtalepartner som lytter, gir respons og tilbakemeldinger på det som blir sagt. Om man så skulle befinne seg på samme plass i samtalen som der man startet er likevel det viktigste at man har kommunisert om ett eller annet.

Som Nachmanovitch skisserer fremstår improvisasjon som noe unikt som blir skapt hver gang noen improviserer sammen. På tross av denne nyskapende karakteren ser det likevel ut til at musikken har sine overordnede former som ofte går igjen. Hvordan forholder musikerne seg til dette formproblemet? Er det en generell oppfatning at det eksisterer formklisjeer innen fritt improvisert musikk? Jeg snakket med Sidsel Endresen om dette:

Formproblemet er den problemstillingen som jeg synes er den mest aktuelle til en hver tid, den mest akutte. Enten havner man ut i de lange pølsers land som jeg sier, en sånn tilstandsrapport fra «out of space» liksom. Eller så havner man i den tradisjonelle, det gyldne snitt med en avvikling etterpå. Det er definitivt klisjeer og det er definitive former som går igjen. På en måte så er det jo alltid på godt og vondt. [...] Det er ofte hensiktsmessig i en eller annen forstand. Det er naturlige former som gjentar seg på en eller annen måte. Det er automatikken i det som jeg ønsker å komme til livs. Det er derfor jeg jobber med å gjøre det vanskelig for meg selv, slik at man ikke har friheten til å havne i de vante løsningene. [...] Jeg har jobbet veldig mye med å sette opp formparametere, tvunget meg inn i andre type formrammer. Jeg har øvd på at man for eksempel

eliminerer muligheten for å gå mot større for så å avvikle. Sette opp sånne rammer på forhånd som går helt spesifikk på form som gjør at man tvinges et annet sted. Det opplever jeg har noe for seg.

Endresen er tydelig opptatt av formproblemet. Selv om det finnes mange formklisjeer er det mange av disse formene som er helt naturlige å ta i bruk. Det er automatikken i det som hun ønsker å komme til livs, skape et bevisst forhold til formen. Går man for eksempel ofte fra crescendo til decrescendo i den overordnede formen, er det viktig å bevisstgjøre seg at det er nettopp det man gjør. Dermed kan man vurdere å prøve å unngå denne formløsningen. Dette kan løses ved å sette opp formparametere som tvinger musikerne inn i andre typer form rammer enn de vante løsningene. Men hvorfor er formproblemet så sentralt i friimprovisasjon? I boken *Form in Music* skriver Stewart MacPherson:

In music, the need for clearness of form is even more urgent than it is in literature, where, apart from the design of the whole work, isolated sentences and even individual words may, and do, convey some sort of meaning in themselves, simply through their being the recognised expression or description of certain ideas and objects familiar to us in our daily life. Such, however, is not the case with music. No one particular set of notes can ever be said to represent either a concrete object or an abstract idea, except by an arbitrary act of will on the part of composer or listener; hence it is that music unallied to words must largely depend for its intelligibility upon question of Form, Design, Shape, or whatever term may care to use in order to describe this necessary element in its existence (MacPherson 1930:2-3)

MacPherson skriver om det store behovet for å skape form i musikk. Han trekker frem musikken og dens form som viktigere enn i for eksempel litteratur, fordi litteraturen og språket består av ord som i seg selv er meningsbærende. For MacPherson gjelder ikke dette musikk, fordi noter og toner ikke kan representere et konkret objekt eller en abstrakt ide. Det blir med andre ord viktig at musikken danner en form slik at det er formen som representerer det gjenkjennbare. I forhold til tradisjonell, komponert musikk er MacPhersons betraktninger reelle. I komponert musikk er formen lagt på forhånd og komponisten benytter seg av musikkformer som ofte er kjente og tydelige. Sonatesatsformen, med sitt grunnskjema AABA er et slikt eksempel på en tydelig form. Formen kan knyttes til det gyldne snitt, men også til den eksisterende gjenkjennelsesfaktoren som skapes når en av delene gjentas. Formen finnes

også i populærmusikken, men da som vers-vers-refreng-vers. I jazzen er også denne formen til stede, og brukes blant annet mye standardlåtrepertoaret.

En improvisasjon over et slikt skjema vil dermed foregå innenfor den samme rammen som sangen også er bygget opp over. En jazzimprovisasjon bygges ut fra sangens form når det gjelder lengde, taktart og tempo. Slik er det ikke i friimprovisasjon.

Formen i friimprovisasjon er ikke lagt på forhånd, men genererer seg selv mens man spiller. Derek Bailey mener at de fleste musikere som jobber med friimprovisasjon foretrekker denne typen formløshet og at musikken dermed dikterer seg selv (Bailey 1992:112). Ordet formløshet er likevel ikke et dekkende begrep, siden all musikk har en eller annen form. Earle Brown er også skeptisk til denne ordbruken: «Of course there is no such thing as a «formless» thing. It's like what we call «disorder», disorder is merely the order you are not looking for, and that's the way it is with «formless». If something were really formless we would not know of its existence in the first place [...] All of the negatives are pointing at what they are claiming does not exist» (Brown: 1966:61). Trolig er begrepet åpen form bedre å ta i bruk for å beskrive formdannelsen i friimprovisasjon. Ledang (1983) bruker dette begrepet i sin artikkel «Open Form in African Tribal Music». Begrepet knyttes blant annet til improvisasjon og til musikk som ikke er notert, der lengde og form ikke er forutbestemt. Ledang konkluderer med at denne formtypen spiller en marginal rolle i vestens kunstmusikk, men er viktig i afrikansk stammemusikk og folkemusikk generelt.

Den åpne formen som eksisterer i friimprovisasjon kan også sees på som et bilde på hvordan livet fortoner seg. Livet er ikke strømlinjeformet eller planlagt fra A til Å. Hvis man har et ønske om at kunsten skal speile verden må musikken også struktureres på samme måte. I artikkelen «Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation» skriver Frederic Rzewski (2004) om forholdet mellom musikkens form og det dagligdagse liv: «Written music often follows the form of the syllogism; A, then B and A again. Everyday real life, although it may have an orderly sequence, seldom has this symmetrical character». Vårt dagligdagse liv har sjelden en symmetrisk karakter. Kanskje er friimprovisasjon og dens åpne form et bilde som stemmer bedre overens med våre liv? Livet har tross alt sjelden en forutbestemt form eller en logisk rekkefølge på de ulike hendelsene som inntreffer.

Endresen har jobbet mye med problemstillingen form, men det er ikke sikkert at alle musikere er like opptatt av dette aspektet. Jeg snakket med Frode Gjerstad om hva han tenkte rundt form og friimprovisasjon:

Det er mange ganger jeg aldri tenker på form. Formen blir til, veien blir til mens du går. [...] Det er mange ting som jeg tror vi har laget noen veldig store forklaringer på, men som egentlig er veldig enkle, det er helt naturlig. Etter det som er sterkt så vil det komme noe som er svakt, og etter det som går fort så vil det komme noe som går sakte. [...] Musikken er jo improvisert, men det finnes mange stereotyper. Du har den typisk [Peter] Brötzmann. Han kjører på eksplosivt i 20 minutter, også blir det noe annet etter det. Han tar kanskje opp et annet instrument, også kjører han på i 20 minutter til. Så har du andre som kjører helt det motsatte. Det finnes mange sånne formler som folk benytter seg av.

Gjerstad kommer her inn på et viktig aspekt når han snakker om de naturlige formene som ofte oppstår. Mange av de musikalske formene som man benytter seg av i musikk er et resultat av flere hundre år med kulturelle konvensjoner og musikkutøvelse. Nachmanovitch (1990) er også inne på dette. Han mener at en improvisator ikke opererer ut fra et formløst vakuum, men ut fra tre milliarder år med organisk evolusjon (Nachmanovitch 1990:27). Evolusjonsteorien gjorde biologi, studiet av livet og livsformene, til en anerkjent naturvitenskapelig disiplin på linje med fysikk og kjemi.²⁹ Nachmanovitch trekker en parallell mellom evolusjonsteorien og utviklingen av de mest brukte musikkformene. Dermed sammenligner han artenes utvikling og resultatet av det naturlige utvalget med musikkformenenes utvikling, der de sterkeste formene var de som over tid overlevde, og dermed er mest brukt i dag. Disse formene har etter hvert blitt så mye brukt at de enkelte ganger tipper over til å bli stereotyper eller formklisjeer.

Gjerstad trekker her frem saksofonisten Peter Brötzmann som en stereotyp som ofte benytter seg av den samme formen når han spiller. Men hva kan man så gjøre for å forandre formen? Hvordan kan man få musikken til å gå i en annen retning? Hva er det som gjør en form interessant? Om dette sier Per Zanussi:

Jeg synes ofte det er interessant når det dukker opp en form spontant som er annerledes enn den vanlige. Det jeg ofte opplever som et problem er at det kan bli lange transportetapper. Jeg er veldig glad i sånne bråe skift. Det er utrolig kick når man bare gjør noe som resulterer i et lydbilde som er interessant med en gang. Ofte så er det jo ikke vanskeligere enn å lure seg inn i det. Det handler om å ha en intuisjon, å gjøre noe med en gang og

²⁹ <http://biologi.uio.no/plfys/haa/gen/evolusjon.htm>

virkelig mene det fra den første tonen du setter[...]. For meg er det et slags ideal at man prøver å minimere transportetappene. Alle har ganske stor makt til å påvirke formen. Man kan jo bare slutte å spille, så blir det kanskje bare en stående igjen å spille, eller man kan skifte register. Sånne ting som det er effektive virkemidler for å gjøre det interessant. For å få variasjon. Det er det det handler om for min del.

Per Zanussi synes musikken blir interessant når formen som skapes fremstår som annerledes enn den vanlige. Improvisert musikk kan stå i fare for å bli preget av lange transportetapper. Ordbruken «lange transportetapper» sikter trolig til lange stagnerende strekk, noe som Endresen også omtaler som «de lange pølsers land». Det er slike strekk Zanussi ønsker å minimere. En av hans løsninger er å skape bråe skift i musikken, noe som ofte ikke er vanskeligere enn gradvis å snike seg inn i noe for å forandre formen. Når noe oppleves som et skift i musikken er det ofte at det har å gjøre med synkronisering av elementer mellom musikerne som spiller sammen. I boken *Sync or Swarm: improvising Music in a Complex Age* skriver David Borgo (2005): «The most successful improvisations, to my ears, are those in which the musicians are able to synchronize, not necessarily their sounds - although this too can miraculously happen - but rather their energies, their intentions, and their moments of inspiration.» Zanussi påpeker også at alle som spiller har stor makt til å påvirke formen. Friimprovisasjon er med andre ord en musikkform som krever like mye av alle som er med, og at alle har et like stort ansvar for å drive musikken videre. En mulig løsning for å skape forandring er simpelthen at en eller flere av utøverne slutter å spille. Dette gjør noe med formen fordi instrumenteringen blir annerledes. Skifte av register er også en mulighet som Zanussi skisserer. Frode Gjerstad kommer inn på flere grep man kan ta for å forandre formen når musikken stagnerer:

Da kan du hvile i denne forferdelige tingen, at vi liksom ikke får det til i dag. Eller du kan ta noen grep for å prøve å snu ting på hodet. Du kan velge et annet instrument, eller du kan regulere volumet for å forsøke å komme ut av det. Alt dette har med å forandre formen, forløpet på et vis. Men ideelt sett, og det synes jeg du merker når du spiller med erfarne musikere, da trenger du ikke å tenke på det. Da skjer det, helt organisk. Det er ikke noe å bry seg om fordi det tar hånd av seg selv.

Gjerstad mener at man kan gjøre noen grep for å forandre et forløp som stagnerer. Han nevner to løsninger som eksempler på dette: bytte av instrument og regulering av volum. Gjerstad trekker også frem en type intuisjon, eller en taus kunnskap, som genererer forløpet hos erfarne improviserende musikere. Erfarne musikere bærer på en type kunnskap som gjør at de intuitivt kan forandre et forløp i riktig retning. På denne måten er problemstillingen knyttet til form og stagnering noe Gjerstad mener at man ikke trenger å tenke på når man spiller med erfarne musikere. «Da skjer det helt organisk», sier Gjerstad.

Selv om friimprovisasjon sies å ha en fri form, en form som blir til underveis, ligger det hos enkelte musikere likevel begrensninger knyttet til hva formen kan inneholde på et estetisk plan. Det kan virke som om det i enkelte konstellasjoner eksisterer et sett med uskrevne regler som for eksempel tilsier at elementer som tema, melodi og rytme ikke er tillatt å ta i bruk. Med slike strenge estetiske regler kan man jo spørre seg om denne musikken i det hele tatt kan kalles fri? Det er også mulig å se disse begrensningene i lys av frijazzens tradisjonelle dilemma der friheten blir en tvangsform. Odd Skårberg (2007a) kommer inn på dette i sin artikkel «På hvilken måte tilhører Belongingkvartetten norsk jazzhistorie?». Uttalelsen fra Jon Christensen i denne artikkelen gir oss et godt bilde på at frijazzen kunne oppleves som alt annet enn fri: «[...]det de kalte frijazz, det var bare et navn vet du; det skulle være så fritt og åpent, men det ble jo såpass strenge regler på den musikken at den ikke ble fri i det hele tatt, syntes jeg. Du kunne ikke spille en akkord, du kunne ikke spille fire takter med swing: Hva er det da? Det er ikke fritt da?» Christensen skisserer her et viktig poeng. Det er et dilemma knyttet til begreper som inneholder ordet *fri*. De kalte det *frijazz*, men for Christensen var musikken likevel alt annet enn fri. Det blir derfor mer aktuelt å stille seg spørsmålet *fri* fra hva? Det er tydelig at friheten i frijazzen ikke er ubegrenset og dermed styres av et sett med regler. Begrepet *friimprovisasjon* lider også under samme apori som den vi finner i frijazzen. Så hva er det da som *ikke* er fritt med friimprovisasjon? Jeg snakket med Per Zanussi om dette:

Musikken kan bli litt låst når det skal være estetisk på en eller annen måte.
At man ikke kan gjøre noe melodisk for eksempel. Det blir mer sånne
begrensninger som man satte på 60-tallet for å komme seg ut av noe, komme
seg vekk fra noe for å lage noe nytt.

Som Zanussi påpeker har disse begrensningene blant annet sin rot i 1960-tallet da musikerne hadde et hovedønske om å komme vekk fra tradisjonelle musikkformer og derfor bevisst satte begrensninger for å kunne skape musikk som ikke var bygget opp ut fra melodi, akkorder og

faste perioder. Likevel er det mange musikere som fremdeles ønsker å jobbe innenfor et rammeverk med estetiske begrensninger. Selv om friimprovisasjon er en relativ marginal musikkgenre, finnes det likevel forskjeller og ulike fløyer der forskjellige estetiske preferanser er gjeldene. Mye av denne estetikken er hentet fra enkeltpersoner eller tendenser som har vært spesielt gjeldene i enkelte land. Noen musikere favoriserer den høye, energiske musikken, som for eksempel Peter Brötzmann fra Tyskland. Andre ganger kan man høre snakk om «engelsk friimprovisasjon» som kan representere en nokså rolig og lavmælt musikk med referanser til engelske musikere som blant annet Derek Bailey, Steve Beresford, John Stevens, Paul Rutherford og saksofonistene Trevor Watts, Evan Parker og John Surman. Det finnes også en fløy innenfor friimprovisasjonen som tar i bruk humor, kreativ galskap og til tider også teater i sine improvisasjoner. Denne estetikken knyttes blant annet til Nederland og til musikere som Han Bennink, Misha Mengelberg, Maarten van Regteren Altena og saksofonist Willem Breuker. Selv om denne inndelingen i ulike fløyer er nokså generaliserende, tegner den likevel et bilde av at det finnes forskjellige estetiske valgmuligheter som en improviserende musiker må ta stilling til. Frode Gjerstad forteller litt om sine ulike møter med de forskjellige improvisasjonsfløyene:

Jeg husker jeg maste på John [Stevens] om å få spille med Spontaneous Music Ensemble, men «no way», det fikk jeg ikke lov til. Jeg kunne ikke spille sånn som de spilte, sånn punktmusikk. Jeg har vel lettere for å relatere meg til melodier. [...] Jeg husker også første gang jeg hørte Han Bennink og Misha Mengelberg på en konsert i 1978. Det var utrolig tøft, de hadde en humor som tok brodden ut av de flinkisgreiene. De satt der og spilte, og så spilte de feil på en måte, men uten at de egentlig spilte feil. De hadde så jækla mye kontroll over de tingene de holdt på med. Det var morsomt å høre på.

Selv om Frode Gjerstad spilte med John Stevens i Detail, fikk han likevel ikke lov til å spille med ham i Spontaneous Music Ensemble. Dette sier noe om at det ikke er helt åpne skott mellom de ulike fløyene knyttet til friimprovisasjon og at det ikke alltid er like lett å operere innenfor flere fløyer. Ivar Grydeland forteller om sin estetiske tilhørighet og andres reaksjoner når han valgte å gå en annen vei med sin musikk:

De jeg spilte med på et tidspunkt, vi fant ut at vi heller hadde lyst til å spille mer lavmælt enn høyt, energisk og frenetisk, som vi gjorde mye av i starten. Og vi har faktisk møtt mye skepsis i forhold til det. Det er også noe man møter fra oppegående musikere og det synes jeg er rart.

Grydeland forteller her om sitt skifte mellom to estetiske fløyer, og at dette førte til en del reaksjoner også blant andre musikere. Selv om friimprovisasjon ikke har noen konvensjoner i utgangspunktet er det naturlig at musikerne skaper sine egne, både individuelt og innad i et band. I løpet av årene man spiller så vil man etter hvert bygge opp sin egen estetikk som vil bære preg av en del uskrevne regler. At man i perioder prøver ut noe som man senere velger å vike fra, som Grydeland gjorde, vil derfor være helt naturlig i en prosess hvor man søker etter sin egen estetikk i musikken. Gjerstad snakker om denne typen konvensjoner og regler når det gjelder friimprovisasjon i intervjuet i Ballade fra 2003: «Fri-improvisasjon har like mange konvensjoner som trad-jazz eller barokkmusikk, bare at konvensjonene er helt annerledes. Regelsettet mitt er annerledes enn regelsettet innen andre musikkssjangere, men det betyr ikke at regler ikke fins».³⁰

Det finnes også improviserende musikere som har en mer tabufri innstilling til hva friimprovisasjon estetisk sett kan inneholde. Trioen Merriwinkle, som består av Sidsel Endresen, Christian Wallumrød og Helge Sten, har blitt beskrevet på følgende måte: «Musikken er fullstendig improvisert, men beveger seg likevel utenom de etablerte formene for fri-impro-musikk.»³¹ Man kan stille seg spørsmålet om hva som her menes med «de etablerte formene for fri-impro-musikk». Finnes det etablerte former i friimprovisasjon? Jeg spurte Sidsel Endresen om hva hun trodde lå bak denne ordbruken:

³⁰ <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003020413570232247653>

³¹

http://209.85.129.132/search?q=cache:0bNtUAOz0yQJ:www.cosmopolite.no/program/belleville/2008/februar/sidsel_endresen_session__

Det er klart det finnes etablerte former og det dannes hele tiden nye som etablerer seg. Vi tillot oss en del ting som på det tidspunktet ikke var stuereint innenfor impromiljøet. Tema, melodi, nesten sånn rockelåt-type-saker som dukket opp, sånne typer referanser. I forhold til å jobbe friimprovisert så er det et prosjekt for meg at jeg skal jobbe tabufritt, at det ikke skal ligge noen føringer i forhold til referanser og impulser. Hvis det kommer noe med time eller noe som har en definert time-signatur i en periode, så fint. Hvis det kommer noe som er melodisk så er det også helt fint.

Endresen ønsker å jobbe tabufritt når det gjelder referanser og impulser, noe hun også gjør når hun spiller sammen med Christian Wallumrød og Helge Sten på platen *Merriwinkle*. Når det snakkes om at trioene beveger seg «utenom de etablerte formene for fri-impro-musikk» er dette trolig med tanke på de estetiske rammene som allerede eksisterer innen fritt improvisert musikk. Endresen mener at det finnes slike etablerte former, men at det også dannes nye hele tiden.

Jeg vil nå se nærmere på strekket «Heylo» fra platen *Merriwinkle* som et klingende eksempel på formdannelse og som et eksempel på å jobbe tabufritt i forhold til referanser og impulser. (se tabellen på neste side).

Tidsrom	Beskrivelse
0'00" - 0'30" 1.	<p>Wallumrød og Endresen starter strekket samtidig, med en høy energi. Endresen synger et melodisk tema som består av fire toner som hun i denne delen gjenforvalter. Selv om Endresen tar i bruk et gjentagende melodisk tema, varierer hun likevel lydbildet ved å ta i bruk ulike abstrakte vokallyder og fonemer. Lydkvaliteten på stemmen hennes bærer preg av distortion på de mørkeste tonene, og er dermed med på å skape et nokså røft lydbilde.</p> <p>Wallumrød jobber med to ulike lydideer i denne delen av strekket. Den ene ideen er en gjentagende basstone med vring. Denne lyden er beslektet med tonekvaliteten til Endresen, siden de begge jobber med lyder som bærer preg av en ru overflate. Den andre lydideen består av ulike korte, langt lysere toner som kommer tydeligst frem i pausene til Endresen.</p>
0'33" - 1'08" 2.	<p>I denne delen går Wallumrød over til å lage en bakgrunnsloop som består av korte rytmiske impulser og enkelte toner. Dette er med på å gi denne delen en tydelig puls og et noe roligere preg siden den mørke basstonen fra første del nå er fjernet.</p> <p>Endresen jobber videre med sitt melodiske tema, og blant de abstrakte vokallydene kan man i denne delen høre enkeltord som «time», «lately» og «gone».</p>
1'08" - 1'40" 3.	<p>Både Wallumrød og Endresen foretar et simultant skifte i denne delen av improvisasjonen. Wallumrød stopper sin loop og skifter den ut med gjentagende toner og klanger. Wallumrød tar i bruk tremmoloeffekt på disse lydene noe som skaper et rystende og energisk lydbilde. Tonevalget er her mørkere enn i loopen fra forrige del.</p> <p>Endresen jobber også i et dypere register i denne delen og tar igjen i bruk distortion på stemmen. Mot slutten av denne delen tar hun i bruk lysere toner. Wallumrød og Endresen driver hverandre fremover i musikken og dette er strekkets mest intense del.</p>
1'40" - 2'04" 4.	<p>Loopen til Wallumrød vender her tilbake og skaper et roligere lydbilde enn den forrige delen. Endresen tar lengre pauser enn i delen før mellom sine musikalske bidrag, og er dermed med på å tone ned intensiteten. Nedtoningen hos Endresen og den tilbakevendende lavmælte loopen til Wallumrød gjør at denne delen oppfattes som en avslutning, en type outro til hele strekket.</p>

«Heylo» er et nokså kort improvisert strekk på 2'04" minutter. Likevel er dette et klingende eksempel med fritt improvisert musikk som inneholder mye informasjon. Grovt sett utgjør dette strekket en ABA'B'-form. Dette skyldes at det er helt klare skift mellom delene i musikken og at mye av det samme lydmateriale og lydvalget kommer igjen. Den sterkeste musikalske faktoren som skaper et inntrykk av en ABA'B'-form, er loopen til Wallumrød, som ligger som et bakteppe i begge B-delene. Dynamikken mellom de ulike delene er også med på å skape dette formbildet. Dynamikkens form gjenspeiler både Gjerstad og Nachmanovitchs betraktninger over det faktum at det ofte oppstår naturlige former i improvisert musikk. Mange av disse formene er knyttet til viktige formskapende faktorer som kontraster, spenning/avspenning og elementer som skaper en viss gjenkjenning i musikken.

Trolig var det ingen plan fra verken Endresen eller Wallumrøds side om å skape en ABA'B'-form, men det improviserte strekket fungerer svært godt, noe som tilsier at formen som har blitt til underveis, kjent eller ukjent, er god. I dette strekket kan man heller ikke høre lange transportetapper som både Endresen og Zanussi trekker frem som en tilstand som de ønsker å unngå når de jobber med friimprovisasjon. Det er også spennende å høre på formen i dette strekket når begge musikerne klarer å skape bråe skift simultant i musikken. Slike bråe skift trekker Zanussi frem som en av faktorene som er med på å gjøre en form interessant i friimprovisasjon. Selv om strekket både har melodiske ideer og temaer som går igjen er det likevel ikke en underliggende fast form som det improviseres over. Det er tydelig at musikken som skapes ikke blir filtrert gjennom ulike uskrevne regler om hvilke impulser og referanser som er tillatt å ta i bruk. Dette stemmer også overens med Endresens utsagn om musikken på denne plata. De tillot seg en del ting som på det tidspunktet ikke var stuereint innenfor impromiljøet, som for eksempel: tema, melodi, og rockelåtreferanser. Likevel har både Endresen og Wallumrød et fokus som er mer knyttet til å jobbe med lyd enn med et tonalt system. Det er helt tydelig at Endresen og Wallumrød kommuniserer med hverandre og at de lytter og gir hverandre respons på impulser og lydvalg. Spesielt interessant er det å høre bruken av de samme lydkvalitetene i stemmen til Endresen og i synthen til Wallumrød når de begge tar i bruk vregng på tonene. Som Grydeland påpeker ønsker man ideelt sett at man i en improvisasjon skal kunne kommunisere det samme og at man har en utvikling fra begynnelse til slutt. På dette punktet synes jeg strekket «Heylo» innfrir. En annen kvalitet i dette strekket er tydeligheten i de musikalske ideene som blir presentert. Både Endresen og Wallumrød mener det de gjør fra den første tonen de setter, noe som Zanussi påpeker som svært viktig når man improviserer fritt.

Friimprovisasjon - en politisk form?

I friimprovisasjon er den tradisjonelle rollefordelingen mellom komp og solist oppløst og det eksisterer mer åpne roller innenfor ensemblet. Denne friheten og den demokratiske tankegangen hadde som nevnt et politisk utgangspunkt med rot i rasekamp og borgerrettigheter i USA på slutten av 1950- og begynnelsen av 1960-tallet. Som jeg også har vært inne på var saksofonisten Archie Shepp blant dem som var opptatt av de svartes rettigheter og frigjøringskamp. I Shepps plate *Fire Music* fra 1965 skriver Amira Baraka i coveret: «Shepp is one of the most committed of jazz musicians, old or young, critically aware of the social responsibility of the black artist, which, as quiet as it's kept, helps set one's aesthetic stance as well. In this sense, ethics and aesthetics are one » (Jenkins 2004b:309). Men hvordan forholder norske musikere seg til det politiske aspektet knyttet til denne musikken i dag? Er friimprovisasjon i det hele tatt en politisk form? Jeg spurte Frode Gjerstad om hva han tenkte rundt dette:

Når du er 16, 17 år, så oppdager du urettferdigheten i verden. Du ser at det er noen som har og noen som ikke har, og man stiller seg spørsmålet om hvorfor det er sånn. Jeg leste om hva som skjedde i Amerika. De brente ned bydeler i Los Angeles og de svarte gjorde oppgjør. Det identifiserte jeg meg med, at det var noen som ble undertrykt og at det var noen undertrykkere. [...] Jeg mener at når du spiller sånn musikk så er alle deltagerne likeverdige. Hvis du hører på tradisjonell amerikansk jazzmusikk så har du saksofonisten foran i lydbildet, og så har du piano etterpå, også ligger bassen og trommene langt bak. Det er et statusoppsett, og det synes jeg er helt feil. Jeg tror ikke Paal [Nilssen-Love] og disse yngre karene er spesielt opptatt av disse tingene. Men for meg har det vært en del av denne musikken. Musikken har alltid hatt noen politiske over- eller undertoner.

For Frode Gjerstad er det tydelig at det politiske aspektet ved denne musikken fremdeles er gjeldende. Som ung var han opptatt av situasjonen i Amerika og identifiserte seg med at mange ble urettferdig behandlet. Han trekker den tradisjonelle amerikanske jazzmusikken frem som eksempel på et statusoppsett der rollene innad i ensemblet ikke er likeverdige, noe han mener er helt feil. For Gjerstad har musikken alltid hatt noen politiske undertoner, men deler han disse politiske undertonene med sine yngre kollegaer? Jeg spurte Per Zanussi om han ser friimprovisasjon som et politisk uttrykk:

Jeg har nok ikke den ideologiske bakgrunnen for å gjøre det. Jeg tror det var viktigere før i tiden. Jeg vet ikke om friimpro i Norge har noen politisk grobunn i dag, men i USA så er det kanskje annerledes. Det finnes musikk som har mye mer politisk sprengkraft, punk for eksempel. Det er et politisk uttrykk, som går på livsstil og alt mulig [...] Jeg ser ikke på friimprovisasjon som noe som er et uttrykk for en slags sosialistisk aktivitet, hvor alle er likestilt og sånne ting. Den er kanskje det, men det er mer noe jeg tar for gitt. Det er kanskje en generasjonsting. Jeg tar for gitt at instrumentene er likeverdige, at man kan bytte om på rollene. Det er kanskje noe de tidligere generasjonene har gjort for meg.

I motsetning til Gjerstad ser ikke Zanussi på friimprovisasjon som et politisk uttrykk. Han tror at friimpro har en større politisk grobunn i USA enn i Norge, og at det finnes andre musikkgenrer som har mer politisk sprengkraft som for eksempel punk. Zanussi forteller at han tar for gitt at instrumentene er likeverdige og at man kan bytte om på rollene i en besetning. Kanskje representerer Gjerstad en fra «de tidligere generasjonene» som har gjort dette for Zanussi. Jeg spurte Ivar Grydeland om han så friimprovisasjonen som et politisk uttrykk. Var han også en representant for de «yngre karene» som i følge Gjerstad ikke er opptatt av disse tingene?

Friimprovisasjon har ikke noen politisk eller historisk-politisk interesse hos meg. Jeg synes det for så vidt er interessant å jobbe med et slags demokrati eller anarki til en viss grad, men det er ikke noe som jeg bevisst bruker når jeg uttrykker meg.

Verken Zanussi eller Grydeland ser på den fritt improviserende musikken som et politisk uttrykk. Men hva med Sidsel Endresen? Hun hører til den samme generasjonen som Frode Gjerstad, men betyr dette at hun har de samme synspunktene? Jeg snakket med henne om dette:

Det er en veldig demokratisk musikkform, det er noe som har tiltalt meg hele veien. At man sammen skaper de eventuelle føringene, at man definerer alle premissene sammen, og at det i en veldig stor grad handler om tillitt. Du er nødt til å ha tillitt til de du spiller sammen med og det er et musikalsk klima som jeg foretrekker fremfor alle andre. [...] Det nærmeste jeg liksom kommer til en sånn overordnet idé eller målsetning for det å jobbe med improvisert musikk handler om det totale demokrati.

Selv om verken Grydeland eller Endresen ser på friimprovisasjon som en politisk form, nevner de begge begrepet demokrati. Friimprovisasjon som en demokratisk form er noe som har tiltalt Endresen hele veien, og det er et musikalsk klima hun foretrekker. Endresen nevner også at det er viktig å ha tillitt til dem man spiller sammen med, siden alle musikerne er med på å definere premissene. For Endresen er det en målsetning å jobbe med improvisert musikk som har et totalt demokrati. Dette henspiller også på at man står fritt til å velge forskjellige roller slik at man ikke er fastlåst i et statusoppsett som Gjerstad nevner i forbindelse med den tradisjonelle amerikanske jazzmusikken. Denne fleksibiliteten til å velge seg roller appellerer også til Per Zanussi:

I motsetning til jazzmusikk, så er rollene mindre definerte når man jobber med friimprovisasjon. Det appellerer veldig til meg. Det er et viktig moment at man kan ta mange forskjellige roller.

Myter og misforståelser

Friimprovisasjon er fremdeles en lite profilert musikkstyle sett i forhold til pop, rock og mainstream jazz. Som en representant for noe ukjent og annerledes er denne måten å skape musikk på utsatt for myter, mystikk og misforståelser. Jeg spurte Per Zanussi om han har opplevd noe av dette i sitt arbeid med friimprovisasjon:

Den ene myten er at det er noe man må forstå, eller at det noe som er så veldig intellektuelt. Det hjelper å tenke på musikken før og etter, men det er ikke så mye å tenke på akkurat når det skjer. Det er veldig intuitivt. Dermed burde det også i teorien være mulig å oppleve musikken intuitivt, uten å forstå den. For min egen del så tenker jeg ikke på hvilke toner folk spiller når jeg hører noe jeg liker. Jeg opplever det mer enn jeg tenker på det.

Zanussi mener at friimprovisasjon ikke er noe man må forstå. Det er heller ikke en type musikk forbeholdt de intellektuelle, selv om det kan være fint å reflektere rundt musikken man hører. Er man på konsert er det viktigere å fokusere på opplevelsen av musikken, enn å fokusere på å prøve å finne en mening. Ornette Coleman skrev i platen *Free Jazz: A Collective Improvisation By The Ornette Coleman Double Quartet* fra 1960, at han ville inkludere lytteren, men ikke gjennom å intellektualisere musikken. Snarere ville han ha emosjonell gjenklang hos lytterne: «It is only in terms of emotional response that I can judge whether what we are doing is successful or not. If you are touched in some way, then you are

in with me. I love to play for people, and how they react affects my playing.» Både Coleman og Zanussi ønsker å oppleve musikken mer enn å tenke på den, noe som er en berikende innfallsvinkel for en lytter. Det er viktig å få frem at denne musikken ikke er forbeholdt en spesiell gruppe mennesker, eller at man må forstå musikken for å kunne gå på konserter. Hvis man fikk klarhet i en slik misforståelse ville det trolig bidratt til å avmystifisere denne måten å skape musikk på. Jeg spurte Sidsel Endresen om hun har møtt på misforståelser og myter i forbindelse med friimprovisasjon:

Det er en del myter. På den ene siden så har du myten om at når du improviserer så vet du en hemmelighet som ingen andre vet. At det er et eller annet litt mystisk, hvilket er en total myte. På den andre siden så har du myten om at man improviserer fordi man ikke kan spille ordentlig, og det er det sikkert også noen som mener. Det er mer en misforståelse i forhold til «hva er det som inspirerer deg når du liksom bare setter i gang?» Det er mye sånne forestillinger om hva det vil si å improvisere som handler om en type frigjorthet, blomster og alt det der. Da må jeg si at det er ting som ikke gjelder i det hele tatt. Det er et disiplinert arbeidet, og et kontinuerlig disiplinert arbeidet.

Endresen har også inntrykk av at det eksisterer enkelte myter rundt friimprovisasjon. Den totale myten som hun nevner går på at friimprovisasjon representerer noe mystisk og at de som driver med denne musikken har en hemmelighet som ingen andre vet om. Den største misforståelsen ifølge Endresen, går på at mange har en misoppfatning av hvordan man jobber med friimprovisasjon. Endresen mener at det er mange som ikke skjønner at friimprovisasjon rett og slett er et disiplinert arbeid. Hun nevner også at enkelte tror at man ikke kan spille «ordentlig» når man velger å spille fritt. Frode Gjerstad har også opplevd denne misforståelsen blant folk:

Den største misforståelsen er at du ikke kan spille. Jeg var på Hamar og spilte for tre år siden og da var det en fyr som kom bort til meg og sa: «Du, jeg hørte deg for 25 år siden, men du spiller akkurat likt ennå.» Så sa han: «Kan du egentlig spille?» [...] Bortsett fra den gangen så er det faktisk utrolig lenge siden jeg har fått det spørsmålet, det er sikkert 20 år siden. Det forteller noe om at det har skjedd noe med denne musikken. Tidligere var det mer aversjon og aggresjon i forhold til utøvelse av denne musikkformen. [...] Jeg husker en gang jeg spilte i Stavanger. Da kom det en fyr opp og dro saksofonen ut av munnen på meg. Sånne hendelser synes

å være borte nå. Det har blitt mye høyere under taket, kanskje ikke høyere under taket, men folk hører på mer forskjellige uttrykk. Impromusikk er ikke så spesielt som det var en gang i tiden. Jeg husker når vi begynte å spille med John Stevens og Jonny Diany, så klarte vi å jage ut folk. Det var mange som forsvant mens vi spilte. Det var ikke uvanlig.

Selv om Gjerstad har opplevd flere episoder som viser at det finnes mye skepsis og misforståelser rundt denne musikken, så har dette også forandret seg mye med tiden. Dette skyldes både at musikken er mer tilgjengelig og at mange hører på et større spekter av forskjellig musikk. Støykunstneren Lasse Marhaug føler også at publikum har blitt mer skolerte hva gjelder alternativ musikk de siste årene. I et intervju av Tom Hovinbøle i Lydskrift fra 2002 sier Marhaug følgende:

Jeg tror at folk lytter på mine ting annerledes nå enn før. Man misjonerer jo for at folk skal lytte hele tiden, ved å gi ut en ny plate eller holde en konsert. Og da er det tragisk at man i Norge, i år 2002, fremdeles får spørsmålet, Er dette musikk da? Kan man høre på dette her? Det er trist, for Arne Nordheim gjorde jo så mye bra på 60-tallet her i Norge, og John Cage sa jo ting allerede på 30-tallet om disse tingene, men det har ikke sunket inn. Det er litt frustrerende. Det er ting som vi tar som en selvfølge: Selvfølgelig kan musikk være en ren lydopplevelse, det behøver ikke være melodi.³²

Selv om det kan være frustrerende at folk fremdeles setter spørsmålstegn ved om lyd og såkalt støy er musikk, finnes det en økende forståelse for ukonvensjonelle måter å skape musikk på. Trolig er denne økende forståelsen også grunnen til at musikken ikke er like fremmed og upopulær i dag, som da Gjerstad jagde ut folk med sine konserter på 1980-tallet. Kan det likevel tenkes at noe av denne skepsisen til friimprovisasjon er berettiget? Hvorfor er mange så skeptiske til friimprovisasjon? Jeg snakket med Ivar Grydeland om dette:

Man møter jo mye misforståelser, men man møter også en del skepsis som er berettiget. Jeg må jo si at man hører fryktelig mye som rett og slett ikke er så bra. Det har blitt mange som holder på med det, noe som er bra, men det er dessverre noen ganger at man møter på folk som jeg mistenker ikke har de rette hensiktene. [...] For meg blir det en forklaring på hvorfor folk

³² <http://lassemarhaug.no/sound/interviews/lydskrift.html>

ofte er skeptiske til friimprovisasjon. [...] Det var en stund, utrolig nok, kanskje på begynnelsen av 2000-tallet, at det var litt «inn» å spille såkalt friimprovisert musikk, spesielt her i Oslo. Det var mange som holdt på uten at jeg fikk noen følelse at de gjorde det fordi det var noe de brant for. Det har heldigvis blitt en slutt på det.

Grydeland tror at skepsisen til friimprovisasjon kan forklares ved at en del av musikken ikke er kvalitetssikret. Dette kan skyldes at musikerne ikke har de rette hensiktene, som på begynnelsen av 2000-tallet, da det ble «inn» å spille friimpro i Oslo. Det hjelper ikke å spille musikk som er «på moten», hvis man ikke er engasjert i musikkformen i seg selv, og kan sette seg inn i prosessene som kreves. En slik opparbeidelse av kunnskap krever tid, noe enkelte har svært lite av. Velger man likevel å spille musikk som man ikke har satt seg ordentlig inn i, vil resultatet bli middelmådig. I en situasjon hvor mange begynner å spille en ny musikkform er det imidlertid relativt normalt at det i starten blir en del middelmådige prestasjoner som gjør at tilhørerne kan bli skeptiske til selve formen. Er det denne middelmådigheten man møter på en konsert er det ikke oppsiktsvekkende at det eksisterer skepsis til friimprovisasjon. Hvordan er det da å spille en type musikk som har et slikt rykte på seg? Ivar Grydeland gjør noen betraktninger rundt sitt yrke som utøver av friimprovisasjon:

Man gjør seg litt sårbar når man holder på med musikk som for mange er såpass annerledes og utfordrende. Når noen spør meg hva jeg driver med så tar jeg meg noen ganger i å gjøre en kjapp vurdering av personen som spør. Har vedkommende noen interesse av å vite hva jeg egentlig holder på med? Noen ganger er det veldig lettvinnt å si at jeg spiller jazz og ferdig med det. [...] Jeg møter nok en del skepsis, men ikke mer enn at jeg fortsatt holder på.

Tid

Tid er et relativt begrep i forhold til fritt improvisert musikk. Siden formen blir til i øyeblikket har man for eksempel ingen forutbestemt viten om hvor lenge et strekk kommer til å vare, eller når slutten finner sted. I den forbindelse skulle man tro at man som fritt improviserende musiker er opptatt av tidsoppfatning og forståelse av tid. Jeg spurte Ivar Grydeland om han synes det er viktig å ha en god tidsoppfatning som utøver:

Jeg synes det er ganske avgjørende å vite hvor man er i prosessen. Hvis en tror at vi fortsatt holder på med for retten, mens de andre holder på med desserten så kan det være uheldig. [...] Jeg ønsker vel egentlig at dem jeg spiller med klarer å ha en noenlunde felles forståelse av tid. Det går ofte forbausende bra. Det er noen ganger man blir bedt om å holde en helt bestemt tid og det går ofte veldig bra å klokke seg inn på det man har avtalt på forhånd.

Grydeland mener det er avgjørende for en musiker som jobber med friimprovisasjon å vite hvor man er i prosessen. Det er spesielt viktig at et band har en felles oppfatning om hvor i musikken man befinner seg. Nærmer man seg slutten, eller har den musikalske reisen akkurat begynt? Det er også viktig å ha en god tidsoppfatning, fordi man mange steder blir bedt om å spille i et angitt tidsrom. Skal man spille i en time er det fordelaktig og ofte helt nødvendig i forhold et arrangement å holde denne tiden. Men har man en klar fornemmelse av tid når man står på en scene og spiller musikk som ikke har en forutbestemt varighet? Frode Gjerstad svarte følgende på mitt spørsmål om dette:

Det er veldig varierende. Noen ganger har du en veldig klar fornemmelse av tiden, hvor lang tid det har godt. Mens andre ganger har du ikke det. Jeg har ikke det i hvert fall. Det har jo hendt at vi har stoppet etter 25 min og så har vi trodd det har gått en time. Jeg synes ikke sånne ting er så veldig alvorlig, det er jo bare å se på klokka, ta et smil og så ta en [låt/strekk]til, så er det unnagjort.

For Gjerstad er fornemmelsen av tiden varierende fra hver gang han spiller konsert. Prinsipielt er det dermed snakk om at man som musiker kan ha ulike tidsoppfatninger. Hvor lenge kjennes 60 minutter ut som? Trolig vil dette variere fra gang til gang, fordi tidsoppfatningen er varierende og er dermed sjelden helt nøyaktig den reelle tiden. Noen ganger har man en klar fornemmelse av tiden, mens andre ganger ikke. Gjerstad tar likevel ikke så tungt på dette og mener at det er lov å ta en titt på klokka. Er det mer tid igjen så er det bare å ta ett strekk til.

I 1977 sendte musikkmagasinet *Musics* spørsmålet «What happens to time-awareness during improvisation?» til over tretti improviserende musikere som var kjent innen feltet friimprovisasjon. Lengden på svarene de fikk varierte fra en og en halv side med teoretiske

besvarelser, til kortere og mer konsise uttalelser. De ulike besvarelsene sier noe om at det er varierende fokus på tidsaspektet blant improviserende musiker. Svaret de mottok fra Derek Bailey, som også er kjent for sin tørre humor, var: «The ticks turn into tocks and the tocks turn into ticks.»³³

Selv om musikk som er fritt improvisert ikke har en forutbestemt lengde eller slutt, kan man likevel få en fornemmelse av at det innad i et band eksisterer en felles plan for hvordan musikken skal ende og på hvilket tidspunkt dette skal skje. Hvilke prosesser er aktive hos musikerne i en slik slutfase? Når slutter man og hvordan gjør man dette når det ikke er avtalt på forhånd? Jeg spurte Ivar Grydeland om dette:

Jeg sitter ofte og tenker på hva som kan komme til å skje i nærmeste fremtid i musikken. Jeg kan ha et slags bilde av et mulig musikalsk forløp i hodet. I noen sammenhenger kan jeg også inkludere en mulig slutt for hele konserten. [...] Det hender at de andre har avslutta og tenker at vi ferdig, men at jeg ikke ser det som slutten. Da blir jeg sittende å fortsette med det jeg holder på med. Det er en veldig spennende opplevelse, for da blir man nødt til å revurdere det man holder på med, samtidig som man må spille med en overbevisning som skaper en musikalsk mening. [...] Det er en veldig ok følelse og ha spilt en konsert der man kanskje ikke har sett på hverandre i løpet av 47 minutter, men så er det en tone, ett eller annet, og så «svijs», der var vi ferdige og alle vet det veldig godt.

Grydeland forteller at han ofte kan ha et musikalsk forløp i hodet mens han spiller konsert. Dette kan også inkludere en mulig slutt for hele konserten, noe som kan skape en spennende opplevelse hvis det er ulik oppfatning av når stykket skal slutte. I en situasjon der noen har sluttet å spille må man selv vurdere om man ønsker å gjøre det samme eller om man ønsker å fortsette og dermed skape en ny slutt med de utfordringene dette gir. I denne prosessen må man hele tiden revurdere det man holder på med samtidig som man spiller med en overbevisning som skaper en ny slutt med musikalsk mening. Selv om det ikke avtales noen slutt på forhånd er det likevel magisk når musikerne ikke har sett på hverandre den siste timen, men likevel kommer til et punkt der alle er enige om at slutten er nådd.

³³ <http://efi.group.shef.ac.uk/mbaileym.html>

Formater

Friimprovisasjon kan spilles i mange formater; fra solo til større ensembler. Enkelte musikere liker å jobbe med varierende formater, mens andre sverger til den samme størrelsen på sine konstellasjoner. Ivar Grydeland jobber både i små og store formater. Alt fra solo, duo og til større ensembler som No Spaghetti Edition. Jeg spurte ham om hvordan han opplever forskjellen mellom å jobbe i de ulike formatene:

I et stort ensemble har man et større ansvar på et vis, ansvaret for stillhet, det å kunne ta pauser og tillate at andre tar plass. I en duo har man mer ansvar for å produsere lyd. Det krever like mye i de forskjellige formatene, men det krever forskjellige ting når det gjelder ansvar. Man mister mer av kontrollen med et stort ensemble, det er kanskje den største forskjellen. I en duo så har man en større påvirkningskraft. Men jeg blir heller slått av likhetene.

Grydeland ser heller likheter enn forskjeller mellom å improvisere fritt i store og små formater. Det krever like mye av en musiker i alle konstellasjoner, men det er likevel ulike krav. I en duo har man en større påvirkningskraft og et større ansvar for å produsere lyd. I et stort ensemble har man mindre kontroll, men et klart ansvar for å skape egen stillhet, slik at andre i ensemblet får mer plass. Men hvilket format synes Grydeland det er optimalt å jobbe i?

Det spørres hva man er ute etter musikalsk. Jeg er primært ikke så opptatt av prosessen. Det er lyden som er det viktigste for meg. Hvis det er lyden av ti musikere og mulighetene det gir som er det interessante, så er det *det* som er det optimale formatet. I starten, når jeg holdt på med improvisasjon, var jeg nok mer opptatt av prosessen. Jeg vet ikke om jeg var mer opptatt av prosessen enn lyden, men jeg var i hvert fall mer opptatt av prosessene enn jeg er nå. Da synes jeg at duoformatet var det mest optimale. Da var det lettest å kommunisere og bli hørt og forstått. Det optimale for prosessen tror jeg nok er duo.

Grydeland skiller mellom prosess og lyd. Hvis det er lyden av 10 musikere man ønsker så er dette formatet det beste. Er man derimot mest opptatt av prosessen og et format som best legger til rette for kommunikasjon så er duoformatet det optimale. Dette stemmer også godt overens med Gjerstad sine betraktninger når han trekker parallellen mellom det optimale

antallet av personer i en samtale og det optimale antallet av fritt improviserende musikere. Grydeland forteller at han i begynnelsen var mest opptatt av prosessen, men at han er mindre opptatt av dette nå. Det er lyden som er det mest avgjørende. Jeg spurte Sidsel Endresen om hun hadde noen formater hun liker bedre enn andre:

Jeg liker små formater. Egentlig har jeg vel i og for seg alltid jobbet i små formater. [...] Duo synes jeg er et optimalt format, trio delvis, det kommer an på trioen. Men i duo har man et kolossalt ansvar og samtidig noen å spille med. Jeg merker at jeg liker å høre på små formater også, i forhold til improvisert musikk. [...] Jo færre folk det er jo mer synes «sømmene». Det er mange flere spørsmålstegn og flere mulige veier ting kan gå.

Endresen liker best små formater og synes duo er det mest optimale fordi man i en duo har et stort ansvar, noe som også Grydeland nevner. I tillegg til selv å like og spille i dette formatet er dette også en størrelse som hun liker å lytte til. Ordbruken «sømmene» refererer trolig til en type tydeligheten i det musikalske som er godt synlig i et lite format. Det er ingen eller ingenting som kan gjemmes bort i dette lydbildet. Endresen er også godt kjent for sine solokonsserter der hun spiller med seg selv og energien fra publikum. Men hvordan jobber man frem mot en slik solokonsert? Har man overhodet ingen plan før man inntar scenen? Dette spurte jeg Sidsel Endresen om:

Jeg har punkter og områder, det har jeg definitivt. [...] For meg handler improvisasjon om nyforvaltning og reforvaltning av en hel masse tidligere brukte lyder og musikalske størrelser. Jeg begynner ikke fra null. Ting har mye med muskulatur og fysiologi å gjøre, motstandsfelt. Jeg liker å ha det muskulære mer enn det celebrale som motor. Man pusher hele tiden de grensene for områdene man jobber med. I den grensepushingen kan det dukke opp nye ting som blir sånn; Å fader! Man går inn og jobber med det, og så blir det en ny lydcelle. Det er ofte sånn det skjer: Det er ikke sånn; hmm...? Hvilke lyder skal vi finne på i dag? Alt bygger på hverandre. Jeg synes jeg ser tråder helt fra jeg begynte å spille i blues band, alt hviler på hverandre på en måte.

Endresen forteller at hun definitivt har punkter og områder som inngår i en plan for hva hun har tenkt å gjøre når hun holder en solokonsert. For henne handler improvisasjon om reforvaltning av alle hennes lyder og erfaringer som hun gjennom årene har samlet i arbeidet med musikk. I den forstand begynner Endresen aldri fra null når hun jobber med nye lydceller

og frem mot en solokonsert, siden alt hun gjør bygger på hverandre. Men hvordan kan man improvisere kun med seg selv? Man skulle tro at et soloformat utelukker hovedprinsippet i friimprovisasjon som handler om kommunikasjon. Jeg spurte Ivar Grydeland om han har jobbet noe med soloformatet og hva han tenker rundt improvisasjonsbegrepet i denne settingen:

Jeg har gjort det, men improvisasjonsbegrepet blir litt pulverisert for meg da. Jeg vet at noen er flinke til å improvisere med seg selv. Men jeg må ha noen å spille med og mot for å kunne improvisere. Så hvis det er snakk om improvisasjon så blir det litt redusert i soloformatet for meg. Da må jeg ha ganske stramme planer for hva jeg har tenkt å gjøre, så jeg har de planene å kommunisere med.

Grydeland har jobbet i soloformat, men synes improvisasjonsbegrepet blir noe pulverisert når han ikke har noen å spille med eller imot. Grydeland forteller også at han må legge en nokså stram plan for hva han har tenkt å gjøre når han skal holde en solokonsert. Han bruker da planene som et utgangspunkt og improviserer/kommuniserer så i forhold til dem. Jeg spurte Per Zanussi om han har jobbet med soloformatet og om det inngikk en plan i denne jobbingen for ham:

Jeg har jobbet noe i soloformatet, men jeg synes det er vanskelig. Jeg hadde en liten plan på det, men det var mest med utgangspunkt i teknikker. En del med bue, en del med flageoletter. Det mest interessante med å improvisere er jo det å spille sammen med andre. Du blir sjelden så overraska over deg selv som av andre.

Zanussi har også jobbet i soloformatet og har i likhet med både Endresen og Grydeland hatt en liten plan på hva solostykket skal inneholde. Zanussi forteller at han har brukt ulike teknikker som utgangspunkt for å skissere en plan for solokonserten. I likhet med Grydeland synes Zanussi at det mest interessante med å improvisere er å spille sammen med andre siden man sjelden blir så overrasket av sine egne ideer som av andres. Frode Gjerstad har også prøvd seg i soloformatet. Jeg spurte ham derfor om hvordan han synes det er å improvisere med kun seg selv:

Sist jeg spilte solo var på nattjazzen i Bergen. Da planla jeg ingenting og det var den beste gangen jeg har spilt solokonsert. Da ble det på en naturlig måte. Men det med å spille solo synes jeg egentlig er ganske tullete. Jeg er veldig i tvil om hvorvidt det er improvisasjon eller bare liring om hvor langt jeg har kommet med mine øvelser. Dette er en offisiell, eller åpen øvelse. Hvis vi er to stykker som improviserer, da kan vi gi og ta. Det blir en helt annen situasjon enn hvis du både skal gi og ta selv.

Gjerstad forteller om sin solokonsert i Bergen, da han ikke la noen føringer før konserten som førte til den beste solokonserten han hadde gjort noen gang. Likevel er Gjerstad skeptisk til improvisasjon i soloformatet. Han er i tvil om en slik aktivitet i det hele tatt er improvisasjon eller om det bare er en presentasjon av hvor langt man har kommet i prosessene på sitt eget instrument. For Gjerstad er det et viktig aspekt å kunne gi og ta. Dette lar seg gjøre om man er to stykker som improviserer, men i likhet med Zanussi synes Gjerstad det er vanskelig å gi og ta av seg selv.

I boken *Improvisation* har Bailey (1992) viet et helt kapittel til improvisasjon i soloformatet. I dette kapittelet skriver Bailey at de største mulighetene innen friimprovisasjon ligger i utforskningen og forholdet som oppstår mellom flere musikere. Sett i forhold til dette aspektet og den essensielle kommunikasjonen mellom flere musikere, gir soloformatet ifølge Bailey ingen mening. Likevel er det mange improviserende musikere som på ett eller annet tidspunkt ønsker å utforske dette formatet der de skaper musikk med kun seg selv og sitt eget instrument. Dette valget kan være knyttet til at man i en øvingssituasjon jobber mye alene og i denne situasjonen har fokus på å utforske sitt eget musikalske språk. På den måten er jobbingen i soloformatet essensiell for å utvide sitt eget repertoar og dermed kunne kommunisere best mulig med andre improviserende musikere. I sin avslutning av kapittelet om soloformatet kommer Bailey frem til følgende konklusjon:

Paradoxically, perhaps, I have found that the best base from which to approach group playing is that of being a solo improviser. Having no group loyalties to offend and having solo playing as an ultimate resource, it is possible to play with other musicians, of whatever persuasion, as often as one wishes without having to enter into a permanent commitment to any stylistic or aesthetic position. This might be, I think, the ideal situation for an improviser (Bailey 1992:112).

Ut fra dette sitatet går det frem at Bailey ser solo improvisasjon som et godt utgangspunkt for å tilnærme seg gruppeimprovisasjon. Man kan se arbeidet med solo improvisasjon som en god base for å skape et vokabular slik at man på best mulig måte er rustet til å kommunisere med andre improviserende musikere. Å jobbe med sine solo improvisasjoner kan sees som en type egenøving. Denne egenøvingen er nødvendig for å utvikle et gjennomarbeidet repertoar slik at man kan bruke dette materialet i en grupperimprovisasjon. Endresen jobber mye alene med sitt materiale før hun prøver det ut i større formater: «Når jeg gir meg i kast med noe nytt jobber jeg ganske lenge og intensivt for meg selv før jeg «går ut med det». Det tar tid å komme seg forbi formen og teknikken og skape et innhold» (Ødeby 1999).

Publikum

I improvisert musikk kan forholdet mellom publikum og utøver utvikle seg til å bli en mer særegen møteplass mellom sal og scene enn i mange andre musikkformidlingssituasjoner. Dette henger sammen med at man som improviserende musiker ikke i samme grad er bundet opp av et fastlagt program. Det foreligger derfor et potensialet for en mer direkte påvirkning fra de omgivelser som omgir den musikalske prestasjonen. Det kan gjelde alt fra akustikken i rommet, lyset, lydmannen, og ikke minst typen publikum som har møtt opp for å høre musikken. Siden publikum er en viktig del av omgivelsene har de en mulighet til å virke direkte inn på utøveren og dermed også musikken som blir produsert. Derek Bailey skriver følgende om dette: «[...] the effect of the audience's approval or disapproval is immediate and, because its effect is on the creator at the time of making the music, its influence is not only on the performance but also on the forming and choice of the stuff used» (Bailey 1992:44). Bailey mener at publikums respons dermed er med i avgjørelsen av valgene som utøveren tar. Faren med denne interaksjonen mellom publikum og utøver er at utøveren kan bli fristet til å gjøre musikalske valg ut fra publikumsresponsen (Bailey 1992:44). Slike musikalske valg som tas på bakgrunn av et publikum kan derfor stå i fare for å regnes som publikumsfrieri. Likevel vil det være umulig, og kanskje heller ikke ønskelig, for en improviserende utøver å ikke å la seg påvirke av sine omgivelser til en viss grad. Det kan imidlertid være et dilemma knyttet til i hvilken grad publikums respons skal imøtekommes og grensen for når denne imøtekommenheten blir publikumsfrieri i negativ forstand. I utgangspunktet er det ingen klare grenser for dette.

Men hvordan ønsker en improviserende musiker at et publikum skal være? Finnes det publikumsfrierier i friimprovisasjon? Jeg spurte Sidsel Endresen om hva publikum har å si for henne når hun skaper musikk live på en scene:

Publikum er en energi i rommet, en klangbunn på en måte. Det er noe du spiller til. Det er jo også de som gjør det hele enda litt skumlere. Det synes jeg er en god nerve, nervøsitet. Jeg har alltid hatt en viss grad av takknemlighet til et publikum som betaler billetter og som kommer for å høre på det man gjør. Likevel har de ingenting å si som en strategi hos meg for hva jeg gjør. [...] Det som er befriende med improvisert musikk er at det er veldig vanskelig å være «crowd pleaser», så om du så hadde hatt det som en stille agenda så er det ikke mulig når du jobber med friform. [...] Jeg får energi fra publikum når det er bra. Hvis man er litt uheldig med publikum, så må man bare glemme at de er der.

For Endresen er publikum en viktig energi. Tilhørerne skaper også spenningen slik at man som utøver får en god nerve i musikken man lager. Publikum har likevel ingen innvirkning på hva Endresen velger å gjøre på scene. I den forstand driver ikke Endresen med publikumsfrierier. Hun mener at det er befriende med friimprovisasjon fordi det er så vanskelig å være en «crowd pleaser» med denne musikkformen. Endresen snakker også om at hun får mye energi fra publikum når publikumet er bra, men at det kan være vanskelig hvis man er uheldig med sitt publikum. I slike situasjoner må man prøve å stenge dem ute og glemme at de er der. I likhet med Endresen har også publikum noe å si for Per Zanussi når han står på scenen: «Publikum gjør en mer skjerpa. Bare det at de faktisk er der, det er jo viktig, altså. Det er ikke så viktig for selve musikken, men det er viktig for konsentrasjonen.» Men hvordan ønsker Zanussi at et publikum skal være? Jeg spurte ham om dette:

Det publikummet som jeg er interessert i å ha, er dem som er åpne for å bli beveget på en eller annen måte. Som musiker, eller kjenner av improvisert musikk, så lytter man kanskje på klang, form og alle de tingene der. Men hvis man overhode ikke har noe forhold til det, så er det viktig å være åpen og la seg påvirke av musikken. [...] Det er ikke noe man skal forstå, men noe man må ta inn emosjonelt, avhengig av hvilken lyttertype man er. [...] Det er alltid noe man kan få ut av det.

Zanussi ønsker at publikum skal være åpne og dermed la seg påvirke av musikken. Han mener at enhver lytter, uavhengig av sitt forhold og erfaring med fritt improvisert musikk, kan få noe ut av å høre på den musikken. Som Zanussi har nevnt tidligere er ikke friimprovisasjon en musikk som et publikum må forstå. I den forstand er det ingen hindringer som tilsier at

friimprovisasjon ikke skal kunne ha et stort publikum. Men hva mener Zanussi om publikumsfrieri innen friimprovisasjon? Eksisterer det?

Ikke i en improvisert musikksammenheng. [...] Publikum observerer, de er ikke en del av det. De er observatører som man slipper inn i settingen, mer enn noen som skal underholdes. Det er de fleste veldig fornøyd med også, som publikummer. Noe annet ville vært rart. Det finnes jo folk som driver med sånne «matcho greier», som vil vise at de har mye energi og sånne ting, med det er jo bare tull. Det er ikke nødvendig, som regel.

Zanussi mener i likhet med Endresen at publikumsfrierier ikke eksisterer når man jobber med musikk i en improvisert sammenheng. I følge Zanussi er publikum observatører som slippes inn i en setting mer enn de er noen som skal underholdes. Likevel nevner Zanussi at enkelte musikere driver med det han omtaler som «matcho greier» noe som han knytter til det faktum at de ønsker å vise hvor mye energi de kan frembringe gjennom sine prestasjoner. Selv om Zanussi synes dette bare er tull og noe som ikke er nødvendig i musikken, sier dette likevel noe om at det eksisterer tendenser til publikumsfrieri hos enkelte fritt improviserende musikere. Trolig har dette med valg av ulike estetiske uttrykk å gjøre og dermed også forskjellige nivåer av henvendelser og frieri til et publikum. Jeg spurte Frode Gjerstad om han mener det finnes publikumsfrierier i friimprovisasjon:

Naturligvis, det er helt riktig. Det er et slags ritual på en måte. Ethvert uttrykk har sine regler, sitt publikum og sine måter å fungere på. Jeg mener, går du på en [Peter] Brötzmann-konsert så vet du hva du får. Går du og hører på Evan Parker så vet du også hva du får. For han har spilt den samme soloen nå i 30 år, med bitte, bitte små variasjoner. Man kan jo stille spørsmålet. Improviserer han da? Jeg vil ikke svare på det.

Gjerstad mener at det absolutt finnes publikumsfrierier innen den frie musikken. Mange musikere har mer eller mindre faste musikalske handlinger i løpet av konserten og sine egne måter å forholde seg til et publikum på. Han nevner Peter Brötzmann og Evan Parker som eksempler på dette. Likevel er nok uttalelsen fra Gjerstad satt på spissen når han sier at Parker har spilt den samme soloen i over 30 år. Trolig er det mer en observasjon av at enkelte musikere har etablert et eget sound, som gjør dem lett å kjenne igjen. Spiller man improvisert musikk i over 30 år er det naturlig å utvikle et gjenkjennbart lydbilde som et større eller mindre publikum ønsker å lytte til.

Det er tydelig delte meninger om det eksisterer publikumsfrieri i fritt improvisert musikk. Trolig skyldes dette at friimprovisasjon kan ha forskjellige estetiske uttrykk. Det er en viss forskjell på friimprovisasjon som fokuserer på høy energi (såkalte «matcho greier», som Brötzmann, Parker og Gjerstad), enn et mer innadvent uttrykk (som hos Endresen og Grydeland). Musikk med et høyt energinivå søker i sin natur i større grad å skape respons hos publikum enn mer lavmælt friimprovisasjon. Derfor er det trolig også mer naturlig at musikerne som spiller «høyenergimusikk» ønsker at publikum skal respondere på deres innsats, hva gjelder energi, volum og intensitet uten at dette egentlig kan betegnes som publikumsfrieri i negativ forstand.

Publikumsfrieri kan også potensielt være knyttet til bruk av humor. Benytter man humor bevisst og hyppig for å more sitt publikum vil det kunne betraktes som publikumsfrieri. Bruk av humor knyttes som tidligere nevnt blant annet til den nederlandske estetikken og til musikere som blant annet Han Bennink, Misha Mengelberg og saksofonist Willem Breuker. Det er selvfølgelig ikke noe galt med å spille på en måte som gleder publikum, men det er viktig at de musikalske valgene, om det så gjelder bruk av energi, volum eller humor, tas på bakgrunn av egen musikalsk estetikk og ikke med utgangspunkt i publikums forventninger.

Fiksert form

Når fritt improvisert musikk spilles inn, enten som et øvingsopptak eller som en plateutgivelse, blir musikken fiksert til evig tid. Gjennom denne fikseringen til CD eller til andre opptaksmedier dokumenterer man den lydlige prosessen og man har dermed muligheten til å høre musikken gjentatte ganger. Likevel er fiksering av improvisert musikk lenge vært et omdiskutert og sentralt tema. I sin artikkel «Towards an Ethic of Improvisation» skriver Cornelius Cardew:

Documents such as tape recordings of improvisation are essentially empty, as they preserve chiefly the form that something took and give at best an indistinct hint as to the feeling and cannot convey any sense of time and place. [...] What a recording produces is a separate phenomenon, something really much stranger than the playing itself, since what you hear on tape or disc is indeed the same playing, but divorced from its natural context. What is the importance of this natural context? The natural context provides a score which the players are unconsciously interpreting in their playing. Not a score that is explicitly articulated in the music and hence of no further interest to the listener as is generally the case in traditional

music, but one that coexists inseparably with the music, standing side by side with it and sustaining it.³⁴

Cardew er skeptisk til innspilling av fritt improvisert musikk fordi han mener at et opptak skiller musikken fra tid og sted og dermed også fra sine naturlige omgivelser. Han ser de naturlige omgivelsene som et partitur som ubevisst tar del i musikernes måte å spille på. Selv om Cardew fremmer en negativ holdning til innspilling og opptak av friimprovisasjon, har det også sine fordeler. Spesielt gunstig kan det være å benytte seg av øvingsopptak, siden man kan høre på musikken flere ganger i etterkant og dermed også tilegne seg mer detaljert kunnskap og innblikk i de musikalske prosessene. Dette er noe jeg kommer mer tilbake til i del 4 av oppgaven, under avsnittet om øving.

Som nevnt i forrige kapittel, har publikum en innvirkning på den fritt improviserte musikken. Men hvordan er det da å spille inn en plate i studio, der det ikke finnes et publikum? Egner friimprovisasjon seg best live, eller kan man like godt oppleve musikken gjennom en CD spiller? Jeg spurte Per Zanussi om dette:

Jeg synes det går an å ha gode opplevelser gjennom en CD spiller, men det er nok best live. Jeg er ikke så opptatt av selve det visuelle, men det er mye som er bra på plate. Det er helt klart best å spille live, for et publikum. Da får man en helt annen energi, i forhold til studio. Men det er fullt mulig å spille inn ting i studio også. Min egen opplevelse er alltid best live. Det er vel derfor det finnes veldig mange liveplater av improvisert musikk.

I motsetning til Cardew mener Zanussi at man godt kan oppleve friimprovisasjon gjennom et fiksert medium. Likevel påpeker han at musikken egner seg best live, fordi man da får energien fra et publikum, noe som er vanskeligere å frembringe i et studio. Zanussi sine egne opplevelser av musikk er også best live og han mener at det er denne liveopplevelsen som trolig er grunnen til at det finnes flest liveinnspillinger av improvisert musikk. Tross Cardew sine motforestillinger om å spille inn improvisert musikk, ser han likevel mer positivt på liveinnspillinger enn å gjøre et opptak i studio: « [...] this music is not ideal for home listening. It is not a suitable background for social intercourse. Besides, this music does not *occur* in a home environment, it occurs in a public environment, and its force depends to

³⁴ http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html

some extent on public response. For this reason too it cannot happen fully in a recording studio; if there is hope for a recording it must be a recording of a public performance. » Både Zanussi og Cardew mener friimprovisasjon egner seg best live. De ser derfor fordelene med å gjøre liveinnspillinger av denne typen musikk. Men hva mener Sidsel Endresen om dette? Egner musikken seg best live?

Jeg opplever nok at de sterkeste tingene har skjedd live, derfor er det også mange liveopptak av improvisert musikk. [...] Jeg synes konsertsituasjonen er så reell. Den maksimaliserer alt på godt og vondt fordi det er da det gjelder. Du kan ikke gjøre et strekk til, eller jobbe en time til. Det er en veldig konsentrert situasjon. Jeg har masse improvisert musikk, liveinnspillinger etc. av forskjellige folk som jeg hører på innimellom og jeg har stor glede av det. [...] Jeg synes det har en verdi å gi ut improvisert musikk på CD fordi det er viktig dokumentasjon og fordi det er viktig som inspirasjon for andre.

Endresen opplever i likhet med Zanussi og Cardew at det er livesituasjonen som skaper de sterkeste musikalske episodene og at dette er grunnen til at det finnes mange live opptak av improvisert musikk. Selv har hun mange innspillinger med forskjellige musikere som spiller improvisert musikk. Imidlertid bringer Endresen inn ett nytt element i denne diskusjonen. Isteden for å se innspilling av musikken som et slags substitutt for konserten, ser hun en utgivelse mer som en dokumentasjon og som en referanse som andre musikere kan hente inspirasjon fra. En plate blir dermed ikke nødvendigvis en dårlig kopi av en konsert, men et avtrykk av en musikk som kan gi et innblikk i hva musikerne ønsker å uttrykke. På denne måten kan man bruke en plateinnspilling til å navigere i et mylder av musikalske uttrykk som finnes på markedet. Den franske musikkviteren Alain Danielou skriver: «Of the living music in which improvisation plays an essential part, a gramophone record gives us only a frozen or fixed moment, like a photograph of a dancer» (Bailey 1994:104). Danielou beskriver fikseringen av improvisert musikk på samme måte som et fotografi av en danser. En plateinnspilling fungerer dermed godt for å identifisere gruppen eller individet som spiller på plata, men gir kun et bevis på en musikalsk identitet i et kort tidsintervall. I den forstand henger Danielou sitt utsagn godt sammen med Endresen sin uttalelse om at en innspilling kan fungere som en type dokumentasjon.

Et annet aspekt knyttet til fiksering og innspilling av improvisert musikk ligger i de tekniske utfordringene som knytter seg til både studio- og liveinnspilling av fritt improvisert musikk. Det kan være vanskelig å fange opp et lydbilde der både nivåer, roller og registerbruk varierer med uforutsigbare mellomrom. Det er heller ikke helt problemfritt å mikse denne type musikk. Bruk av kompressor, stereobilde og Equalizer kan eksempelvis være redskap som skaper et annet lydbilde enn det som originalt var tilfelle på en konsert. Derek Bailey trekker frem det tekniske aspektet knyttet til opptak av improvisert musikk som et problem og en begrensning (Bailey 1992:103). Likevel kan man også bruke opptak og miksing av fritt improvisert musikk på en måte som er til fordel for musikken som et fiksert produkt. Frode Gjerstad forteller om dette:

Jeg husker jeg spilte med Paal [Nilssen-Love] og Øyvind [Storesund] på Belleville. Vi hadde en veldig underlig konsert. Paal syntes det var underlig og Øyvind syntes det var underlig. Vi hadde gjort opptak av konserten og så miksa jeg det og sendte det til dem en stund etterpå. De ville ikke tro at det var den samme konserten! Det kan ha noe med publikumsreaksjonen å gjøre, eller lyden i rommet. Du hører kanskje ikke alle instrumentene like godt under en konsert. Hvis du gjør opptak så får du kanskje bare nærlyden av instrumentene, du får ikke så mye av rommet. Dermed så får du høre det på en helt annen måte i opptaket, alle detaljene er med. Det kan være fint.

I dette tilfelle ble opptaket av konserten på Belleville noe helt annet enn det musikerne selv mente å huske. Dette kan som Gjerstad sier ha noe med publikumsreaksjonene å gjøre, eller det kan knyttes til hvordan lytteforholdene og lyden i rommet var akkurat den kvelden. Plasseringen av mikrofonene spiller også en viktig rolle for hvordan et opptak høres ut, derfor kan preferansene til den som gjør opptakene spille inn.

Selv om opptaket til Gjerstad representerte noe annet enn det musikerne selv opplevde under konserten, kan man som trioene erfarte, høre at musikken og lydbilde trolig har dratt nytte av det tekniske aspektet og bearbeidelsen av lyden i etterkant. På denne måten kan man derfor se de tekniske utfordringene som muligheter fremfor begrensninger. Opptaksteknikker og bearbeiding av lyd kan dermed brukes bevisst i en produksjon av fritt improvisert musikk. Selektive opptaksteknikker og bearbeiding kan imidlertid svekke innspillingen som dokumentasjon.

En situasjon kan oppleves som annerledes enn hva som reelt har foregått. En konsert kan fra musikerens side virke tung og vanskelig, men hører man opptak av den samme konserten i ettertid kan bildet være et helt annet. Jeg spurte Sidsel Endresen om hun har hatt slike opplevelser i forbindelse med sitt arbeid med friimprovisasjon:

Ja, det har jeg opplevd, og det sjokkerer meg litt, etter alle de årene jeg har holdt på, at min egen der og da vurderingsevne ikke er presis. Jeg kan sitte med følelsen at det bare står og stamper og så hører man på det strekket etterpå også er det ikke sånn. Det er mange andre aspekter som er medvirkende og som gjør at du kan få den opplevelsen. De strekkene der man faktisk har opplevd en tilstand av absolutt tilstedeværelse, at du dras med, at det er noe som tar over, du tenker ikke, hele din musikalitet er utrolig fokusert og veldig presis, de strekkene med flow. Når jeg hører *de* opptakene igjen så stemmer det hver gang. Men det er de negative opplevelsene som ikke alltid stemmer.

Endresen forteller at hun ofte har opplevd at vurderingsevnen ikke er presis, noe som sjokkerer henne siden hun har lang erfaring med utøving av musikk på en scene. Likevel stemmer følelsen av å ha spilt et vellykket strekk oftere overens med den reelle virkeligheten, enn de negative opplevelsene. Men hvordan kan noe som oppleves som dårlig egentlig være veldig bra? Jeg spurte Frode Gjerstad om dette:

Det som er min erfaring er at når du virkelig sliter og ikke får det til på scenen, det er ofte de gangene det er best musikk når du hører på opptaket av det etterpå. Hvis du ikke har noe motstand, så blir det ofte litt for enkelt. Det blir ofte tomt altså, det er i hvert fall min erfaring.

Gjerstad mener at det er viktig å ha motstand når man skaper musikk. Uten motstand kan det bli for enkelt og dermed blir også musikken mindre god. Ifølge Gjerstad skapes den beste musikken når man står på scenen og sliter og ikke føler at man får det til. Hører man på slike opptak i ettertid kan det være forbausende bra musikk. Jeg spurte Ivar Grydeland om han har hatt lignende opplevelser:

Ja da, absolutt. Det er alltid veldig rart rett og slett. Jeg har ikke noen forklaring på hvorfor det er sånn. Jeg har også opplevd det motsatte. Det er vel mindre heldig, men det er ikke noen god følelse å spille konserter der man føler at det går dritt heller. Selv om det viser seg at det kanskje har

vært fint, så kan man ikke bygge et liv på det. Man spiller jo for publikum, men man spiller for seg selv også på en måte. Det kan være stor forskjell innad i en gruppe også, om det fungerte eller ikke. I de to hovedprosjektene nå, så har det vært sånn nesten hele tida mens vi har holdt på så har vi vært veldig enig, etter en konsert. Det er et godt tegn.

Grydeland har også opplevd å spille konsert der opptaket av konserten ikke stemmer overens med det bilde man hadde av musikken og det som foregikk på scenen når musikken ble laget. Han har også opplevd å ha en god opplevelse under selve konserten, men bli skuffet over det reelle lydbildet når man i etterkant hører opptaket. Opplevelsen av en hendelse kan variere fra person til person, noe som kan resultere i at det kan være stor forskjell også innad i et band. Dette sier noe om at det er mange ulike faktorer som spiller inn i vurderingen av en konsert. Dette gjelder også for et publikum. Noen vil synes konserten var fantastisk, mens andre vil påstå at bandet hadde en dårlig kveld. Gitarist Jerry Garcia fra The Grateful Dead snakker mer om vanskelighetene rundt opplevelsen og oppfatningsevnen av en konsert:

My perception of what's a good night for us may be totally different from everybody else's perception. The audience has a great night listening to us struggle, feeling that we never quite get together. Sometimes we struggle the whole night without ever feeling like we've agreed on anything and sometimes the audience love that. You know for them sometimes that's the best stuff. So again the reporting is difficult (Garcia sitert i Bailey 1992:46).

Garcia mener i likhet med Gjerstad at en konsert der musikerne føler at de kjemper på scenen kan være en strålende kveld sett fra publikums side. Derfor er det ikke alltid like lett å vurdere hvordan en konsert har gått ut fra følelsen der og da. Ofte kan det derfor være fordelaktig å ta opp konsertene eller øvelsene. Gjennom fikseringen til CD eller til andre opptaksmedier dokumenteres den lydlige prosessen slik at man har muligheten til å høre musikken gjentatte ganger og dermed også revurdere musikken.

Friimprovisasjon oppleves annerledes live enn på en CD, men trolig gjelder dette også all musikk. I en livesituasjon er det flere sanser som blir stimulert og en slik opplevelse vil aldri kunne måle seg med en CD som kun nytes av ørene. Likevel er det noe særegent med fritt improvisert musikk, fordi musikken er så sterkt knyttet til øyeblikket og de omgivelser som eksisterer der og da. I artikkelen «Towards an Ethic of Improvisation» skriver Cornelius

Cardew videre: «Improvisation is in the present, its effect may live on in the souls of the participants, both active and passive (ie audience), but in its concrete form it is gone forever from the moment that it occurs, nor did it have any previous existence before the moment that it occurred, so neither is there any historical reference available.»

Som Cardew presiserer tilhører improvisasjonen øyeblikket. Den skapes i øyeblikket og forsvinner i øyeblikket etter. En improvisasjon vil alltid være annerledes for hver gang den skapes fordi øyeblikket er annerledes, publikum er annerledes og dagen er en annen. Som Bobby McFerrin sa til meg første gang jeg traff han i Oslo: «The Music is here, now, but different somehow.»

Del 4: Prosess og metode

«A compromise between order and disorder, improvisation is a negotiation between codes and their pleasurable dismantling.»

John Corbett

Undervisning

Improvisasjon har hatt en lang tradisjon med å bli lært bort av praktiserende utøvere. Improvisasjonsmusikk som for eksempel jazz var i utgangspunktet ikke noe man kunne lære på en skole, selv om tilbud gjennom formelle utdanningsinstitusjoner etter hvert ble tilgjengelig enkelte steder etter 1950. Berliner (1994) skriver i boken *Thinking in Jazz* om «the jazz community» som han beskriver som et fungerende «utdanningssystem» der de unge musikerne lærte å spille jazz og improvisere gjennom å spille, snakke, «henge» og observere de mer profesjonelle musikerne. Sitatet av Walter Bishop Jr. gir et godt bilde på hvor betydningsfull denne uformelle måten å tilegne seg kunnskap var for mange av musikerne: «I tell people, I was a high school dropout, but I graduated from Art Blakey Collage, the Miles Davis Conservatory of Music, and Charlie Parker University.» Berliner skriver: «For almost a century, the jazz community has functioned as a large education system for producing, preserving, and transmitting musical knowledge, preparing students for the artistic demands of a jazz career through its particularizes methods and forums» (Berliner 1994:37). En essensiell del av denne kunnskapsformidlingen foregikk gjennom mange «jam sessions». Slike «jam sessions» var en møteplass for både jazzmusikere og andre jazzinteresserte hvor musikerne kom sammen for å spille, ta sjanser og utfordre hverandre musikalsk. Det var mye å lære for de unge «jazzstudentene» som jobbet hardt for å bli like gode, og på sikt kanskje bedre enn sine forbilder. De tøffeste prøvde seg også på scenen sammen med sine læremestere og ordet spredte seg raskt hvis det var noen unge talenter som var på vei opp og frem. Berliner skriver: «In addition to having pedagogical value, the session served as essential showcases. As Kenny Barron points out, “That’s how your name got around”» (Berlin 1994:43). Selv om mange fikk sin jazzutdanning gjennom «the jazz community» var det også en del musikere

som dro nytte av å studere klassisk musikk på konservatorier der de lærte teknikk, teori og komposisjon av lærere med en akademisk bakgrunn. Etter hvert ble det som nevnt også opprettet egne jazzutdanninger som med tiden fungerte som et alternativ til den klassiske utdanningen som i lang tid var det eneste formelle utdanningstilbudet innen musikk. Et av disse pionerprogrammene var Schillinger House i Boston, grunnlagt av Lawrence Berk i 1945. Dette skulle senere bli kjent som Berklee School of Music (Berliner 1994:55-56).

Det er en viss likhet mellom hvordan jazz har blitt videreført og hvordan friimprovisasjon har blitt overført til de yngre generasjoner eller til andre musikere som har ønsket å lære seg mer om denne måten å improvisere på. Friimprovisasjon som fenomen er betraktelig yngre enn jazzen, men dens overføringsmetoder og utdanningssituasjonen innebærer likevel flere likeheter. Tilsvarende som for jazzen var ikke friimprovisasjon noe man lærte på skolen eller i formelle utdanningsprogrammer. Undervisningen eller kunnskapen om dette feltet måtte man selv hente ved å oppsøke de musikerne som jobbet med sjangeren, eller finne ut ting på egenhånd gjennom å prøve og feile. Undervisning i friimprovisasjon har de siste årene blitt noe mer tilgjengelig, men er fremdeles mer knyttet til enkeltpersoner som underviser enn fullstendige utdanningsprogrammer. Finner man undervisning i friimprovisasjon på konservatorier og skoler, inngår denne undervisningen som oftest kun som en liten del av annen musikkutdanning.

Det er ikke skrevet mange bøker eller artikler som omhandler metodikk knyttet til friimprovisasjon. Selv om det etter hvert har blitt et visst antall musikere og musikkpedagoger som har kunnskap om friimprovisasjon er det svært få av disse som har formulert noe skriftlig rundt metodene og sitt pedagogiske tankesett. Jeg vil i denne delen av oppgaven se nærmere på noen av de musikerne som har jobbet metodisk med å undervise i friimprovisasjon.

I England var John Stevens (1940-1994) en sentral formidler av friimprovisasjon. Han var en av de første som underviste i faget og arrangerte workshops. Stevens var også en viktig inspirasjon for sine kolleger og lærte bort mange øvelser og tankesett til dem (Bailey 1992:118-123). Frode Gjerstad, som jobbet tett sammen med Stevens gjennom mange år, lærte mye av Stevens gjennom ulike øvelser og tankesett knyttet til det å improvisere fritt. Til meg forteller han: «Du kan jo si at når jeg spilte med John [Stevens] i 13 år så var det egentlig en workshop som varte i 13 år. For meg var han jo et oppkomme av kunnskap, han ga meg utrolig mange ideer.» Stevens var opptatt av at øvelsene han tok i bruk var enkle nok i sin prosess og metode i forhold til det svakeste leddet i gruppa. Samtidig ønsket Stevens at øvelsene også skulle være krevende nok for de musikerne som hadde mer erfaring og kommet

langt i sin musikalske utvikling (Bailey 1992:119-120). Gjerstad forteller videre: «Han [John Stevens]var veldig opptatt av at folk som var flinke til å spille og folk som var mindre flinke skulle kunne spille sammen. Han mente også at alle hadde et utbytte av det.» Det var også viktig for Stevens at elevene selv skulle erfare økte kunnskaper og ferdigheter gjennom de praktiske øvelsene istedenfor at han skulle fortelle dem hva som skulle erfares og læres. Stevens forteller om bakgrunnen for sine øvelser på denne måten: «The pieces come out of a need to get across a certain experience I might have had. I found the best way to transmit information that I had was to actually do it. I get them to do it in the hope that they will then share my experience of that things and so know it in the way that I know» (Bailey 1992:120). Stevens samlet til slutt alle sine øvelser og undervisningsmetoder i boken *Search and Reflect*. Etter utgivelsen i 1985 ble boken brukt som basis i all undervisning på Community Music of London (Bailey 1992:122). I boken er øvelsene til Stevens delt inn i to kategorier: «Rhythm» og «Improvisation». I bokens introduksjonskapittel står det:

Obviously, in the rhythm section, the emphasis is on developing skills necessary for playing rhythmically both as an individual and as a member of a group. These skills are as central to improvisation as those looked at in the improvisation section itself, because rhythm is fundamental to the language of music. For instance, when two people converse while walking down the street, both must move at the same pace in order to communicate. Even if the people use different step-lengths, these steps must be synchronised rhythmically in order to converse. In music, the best conversation are those where the participants are saying what they want to say, at the same time paying full attention to what the other person is saying. Rhythmic awareness allows an individual to be dynamically creative within a group whilst remaining sensitive to the other member of the group.

Stevens ser rytme som en essensiell og fundamental del av improvisasjon og musikk. Bevisstheten rundt rytme er viktig for å oppnå en dynamisk kreativitet i en improviserende gruppe. Denne bevisstheten gjør også individene mer sensitive for det de andre i gruppa gjør. Trolig er dette fokuset på rytme også knyttet til at Stevens selv spilte trommer og dermed har jobbet mye med det rytmiske i sitt arbeid med improvisasjon. Alle øvelsene til Stevens er basert på at man skal lære gjennom eksperimentering kontra det å ta i mot akademiske instruksjoner fra en lærer.

Den Belgiske komponisten, performeren og instrumentmakeren Godfried-Willem Raes (født 1952), har også viet mye av sin tid til å lære andre å improvisere fritt. Raes er grunnlegger og leder av organisasjonen «Logos Foundation» som er en profesjonell og sentral organisasjon i Belgia som promoterer og jobber med ny musikk, komposisjon, konserter og annet arbeid knyttet til samtidsmusikk.³⁵ Godfried-Willem Raes underviser i friimprovisasjon på Gent Royal Conservatory i Belgia der han er professor i eksperimentell komposisjon. Siden 1988 har Raes kunnet tilby studentene et treårs studie i friimprovisasjon.

I artikkelen «The Methodology of Godfried-Willem Raes' improvisation teaching at conservatory of Gent, Belgium», beskriver Carl Bergstroem-Nielsen Raes sin metodikk knyttet til friimprovisasjon (Bergstroem-Nielsen 1998). Metoden tar utgangspunkt i ulike former for analyse av lydfenomener og relasjonene som oppstår mellom musikere når de improviserer fritt. Raes deler sine øvelser inn i tre kategorier: «parameter exercises», «relation exercises» og «study of sentic form». I «parameter exercises» tar øvelsene utgangspunkt i de fem parametrene «Pitch», «Loudness», «Timbre», «Space» og «Time Scaling». Raes er opptatt av å jobbe med lyd og at alle lyder har en egen musikalsk verdi i seg selv. Raes ønsker derfor å fjerne alle forutinntatte oppfatninger og tabuer om hvordan en lyd skal høres ut: «The first task in improvisation training we have to release taboos, says Godfried. We are used to thinking that an oboe must be an oboe; a French horn must be a French horn. Instead we should get acquainted with thinking in a continuum – taking in all possible sounds and valuing sounds for what they are». I «relational exercises» setter Raes fokuset på relasjonene mellom musikerne og muligheten man har som improviserende musiker til å innta ulike roller i forhold til de andre man improviserer sammen med. Dette kan blant annet gjøres ved å imitere, kommentere eller kontrastere det en annen musiker spiller. I «study of sentic form» fokuserer Raes på hvordan man kan uttrykke ulike abstrakte emosjoner som for eksempel «sadness», «tenderness» og «anxiety» som en del av kommunikasjonen i friimprovisasjon.³⁶

Sidsel Endresen er også kjent for å jobbe metodisk med sine studenter når hun underviser i friimprovisasjon. I likhet med Godfried-Willem Raes jobber Endresen ut fra parametriske begrensninger og øvelser. Rytme inngår også i disse parametrene, men utgjør ikke et spesielt fokus som hos John Stevens. Endresen forteller i intervjuet at hun deler parametrene inn i fire:

³⁵ <http://www.logosfoundation.org>

³⁶ http://www.logosfoundation.org/g_texts/improvisation-methodology.html

1. tidsaspektet: «Tid i enhver forstand, alt som har med rytmikk å gjøre, opplevelsen av tid.»
2. stofflighet: «Alt som har med frekvenser å gjøre, tonekarakter, toneklang.»
3. styrke: «Alt som har med volum og dynamikk å gjøre.»
4. tonalt: «Alt som har med det tonale å gjøre, toner og tonehøyde.»

Parametrene samsvarer med de fire kategoriene som Lisa Dillan beskriver i sin masteroppgave (Dillan 2008); varighet, klangfarge, dynamikk og tonehøyde. Som Dillan påpeker, utgjør disse parametrene grunnsteinene i all musikalsk improvisasjon (Dillan 2008:65-69). Trolig er det også derfor så mange musikere bruker parametrene som en essensiell del av sin metodiske tilnærming til friimprovisasjon. Når jeg selv har jobbet med denne metoden i forhold til friimprovisasjon har det slått meg at metoden fremstår som svært logisk og naturlig. Likevel var ikke metoden innlysende nok til at jeg selv kunne komme frem til den på egen hånd. Parameterøvelser og konseptet med begrensninger er tydeligvis kjent i mange land. Likevel er det mange norske musikere, inklusive meg selv, som har denne metoden med parameterjobbing fra Sidsel Endresen. Lisa Dillan har selv vært elev av Endresen og har trolig fått mange av sine metoder og begreper fra henne. Men hvor har Sidsel Endresen denne metoden fra? Hvordan har hun kommet frem til at det er rammer og parametere som utgjør nøkkelen til friimprovisasjon? Det spurte jeg Sidsel Endresen om:

Jeg har sugd noe fra eget bryst og noe ut av det lille miljøet som eksisterte for mange år siden, som snakket en del om det. Det var faktisk sangere; Elin «Rossis» [Rosseland], et par andre: Elbjørg [Raknes] etter hvert også et par stykker på huset [Norges Musikkhøgskole] som jeg hadde som elever først, men som ble mine samtidig som for eksempel Solveig [Slettahjell]. Vi snakket om hvordan man kunne konkretisere ting; jeg var så lei det flummige [sic!] språket rundt det vokale; følelser, interpretasjoner og undertekster. Jeg var også veldig opptatt av John Cage i en periode. Han brukte ytre rammeverk for at tilfeldighetene skulle få rå, men som ikke var styrt av hans egen smak og behag. Det synes jeg var så genialt! Det er faktisk en ganske viktig kilde for meg.

Endresen kom frem til sin metode gjennom et behov for å konkretisere arbeidsmetoder knyttet til å jobbe med sang. En metode som fokuserte på parametere og rammer var et etterlengtet alternativ til den eksisterende metodikken knyttet til sangundervisning der interpretasjon, undertekst og følelser stod i fokus. Metodikken som Stevens, Raes og Endresen tar i bruk,

likestiller dermed alle instrumentene. Fokuset er lydutforskning knyttet til parametere og rammebetingelser. Friimprovisasjon er derfor en måte å skape musikk på som fjerner sangeren fra den tradisjonelle rollen som formidler av handling, følelser eller som frontfiguren i et band. Mange av øvelsene i boken *Search and Reflect* gjøres også uten instrumenter. Prosessene som aktiviseres når man utøver friimprovisasjon er universale og er dermed ikke knyttet til et bestemt instrument. Derfor kan prosessene også trenes opp uten instrumenter. I likhet med Stevens benytter også Endresen seg av dette i sine timer og tar i bruk stemmen som lydkilde. I likhet med Endresen er det mange musikere og komponister som har latt seg inspirere av John Cage. Men hva er det denne mannen har gjort som har satt så mange spor i både musikere og komponister?

Komponist, utøver og kunstfilosof John Cage har med sine ideer satt dype spor i den modernistiske musikk- og kunstverden etter andre verdenskrig. Hans rike idéverden har på mange måter ført til et paradigmeskifte som oppstod tidlig på 1960-tallet. Skiftet var fra det deterministiske musikkssystemet der den serielle komposisjonsteknikken stod sterkt, til den rake motsetning der kunsten skulle være mer åpen. I Cage sine mange komposisjoner og prosjekter er det et begrep som går igjen i dem alle; nemlig «ubestemthet» eller «indeterminacy». I kunstfilosofien til Cage er det dette begrepet og avpersonifiseringen av kunstneren som står mest sentralt. Cage vil bort fra fikseringen av et verk og heller la musikken fremstå forskjellig fra gang til gang. Siden mennesket er et vanedyr, vil dette være vanskelig å oppnå fordi frie tøyler kun fører til repetisjoner fra menneskets eget vokabular. For å unngå dette griper Cage inn og tilfører noe han selv kaller «chance operations». Selve ordet består av to motsetninger, der «chance» representerer sjansen, mulighetene, tilfeldighetene, mens ordet «operations» vitner om en konkret og bestemt handling. Cage har tatt i bruk flere typer «chance operations». Blant annet tok han i bruk orakelsystemet *I Ching* som består av 63 hexagrammer. Cage knyttet hexagrammene opp til de ulike musikalske parametrene og brukte myntkast til å bestemme hvilke av dem han skulle bruke i de ulike komposisjonene. Cage tok dermed i bruk et ytre rammeverk for at tilfeldighetene skulle være en del av komposisjonen og unngikk derfor de vante løsningene som man velger når viljen er fri (Berge 2006:1-3). Endresen lot seg inspirere av disse tankene og bruken av det ytre rammeverket, noe som har vært med på å skape hennes egen metode knyttet til å jobbe med, og undervise i friimprovisasjon. Endresen bruker de ulike parametrene som et begrensende ytre rammeverk på samme måte som Cage benytter seg av sine «Chance operations». Endresen bruker også dette prinsippet med rammer og parametere i sin undervisning, men

hvordan? Er det noen parametere som er viktigere enn andre å jobbe med? Jeg ba henne fortelle hvordan hun benytter de fire parametrene når hun jobber med friimprovisasjon:

Alle parametrene henger sammen, men du velger å ha fokus på et av hovedparametrene av gangen. Jeg jobber med tidsaspektet først og så setter jeg alltid det tonale parameteret til sist. [...] Grunnen til at jeg venter med det tonale er at hvis jeg sier til noen; «improviser», så kommer det en hel raus med toner, og så er de tre andre parametrene bare sovende, de er ikke aktive, de er ikke bevisste. Derfor har jeg satt det sist. Folk får ikke lov til å jobbe med toner en gang, tonale ting, før vi har tygd på de tre andre. Det har vist seg å være en veldig bra metode for å vekke til live de tre andre parametrene.

Endresen forteller at hun alltid jobber med tidsaspektet først og det tonale parametere til sist. Dette valget gjør hun fordi hun ønsker å aktivisere de parametrene som ofte er minst aktive. Ber hun noen om å improvisere er det som regel mange toner som blir presentert. Det tonale er altså operativt hos mange, men de tre andre parametrene er langt fra aktive og bevisste. I tidsaspektet til Endresen inngår også begrepet «rytmikk». Siden Endresen velger å jobbe med dette parameteret først, er det kanskje en pekepinn på at hun synes rytmikk og forvaltning av tid er et sentralt og grunnleggende område å jobbe med. I så fall eksisterer det en fellesnevner mellom Stevens og Endresen sin metodikk knyttet til å undervise i friimprovisasjon. Trolig kan rytmikk være et viktig parameter å jobbe med fordi det legger så mye av grunnlaget for de tre andre parametrene. Alle musikalske valg, enten det dreier seg om toner, klanger eller dynamiske valg, rammes inn av tidsaspektet og varigheten av de musikalske hendelsene.

I likhet med Endresen, underviser Ivar Grydeland på Norges Musikkhøgskole i friimprovisasjon. Grydeland har selv jobbet mye med improvisert musikk i en fri form, men har likevel ikke like lang fartstid som lærer i faget som John Stevens, Godfried-Willem Raes og Sidsel Endresen. Hvordan forholder Grydeland seg til å undervise i friimprovisasjon? Har han en egen metode eller jobber han på lignende måter som Stevens, Raes og Endresen? Jeg spurte ham om dette:

Jeg begynte forståelig nok å undervise etter at jeg hadde jobbet en del med improvisasjon som utøver, men jeg har aldri lært improvisasjon noe sted selv, annet enn bare ved å gjøre det, prøve og feile. Det er ingen teori rundt det å improvisere, så det å undervise i det har vært utrolig vanskelig, men

veldig lærerikt og utfordrede. Jeg har måttet sette meg ned og tenke: «Hva er det jeg holder på med, hva er et som er essensen i det jeg driver med?»

Grydeland begynte å undervise i friimprovisasjon etter at han hadde jobbet en del med musikkformen selv. Denne praktiske erfaringen er trolig helt sentral når man ønsker å lære bort en praktisk disiplin, noe som John Stevens, Godfried-Willem Raes og Sidsel Endresen har gjort. De har alle jobbet mye med faget i praksis før de tok det med til skolebenken. Grydeland forteller at han ikke har lært denne typen improvisasjon noe sted, men at det har vært en prosess som har foregått over tid gjennom å prøve å feile. Siden det etter hans syn ikke er knyttet noen teori til det å improvisere fritt har det vært både vanskelig og lærerikt for Grydeland å skulle lære bort hvordan man improviserer i praksis. Grydeland har dermed måtte tenkte mye på hva som egentlig er essensen i det han gjør musikalsk i forbindelse med friimprovisasjon. Så hva er essensen? Har Grydeland kommet frem til en metode? Grydeland forteller mer om hvordan han har jobbet:

Jeg har ikke noen konkret metode, men jeg har laget meg noen små, enkle øvelser som jeg bruker, hvis jeg ønsker å oppnå noe helt konkret. Når det gjelder improvisasjon så vil det være kunstig å lage en metode som alle skal kvernes gjennom. I starten så prøvde jeg å lage et program som alle skulle gjennom i løpet av et år. Det fungerte i en gruppe, men kunne være helt feil i en annen. Gruppene kan variere fra 5 til 15 personer og består av studenter med ulik bakgrunn, og på tvers av linjene. Det er så forskjellige grupper at det å lage et program som alle skal gjennom, det har ikke jeg klart. Det er nok ikke hensiktsmessig heller. Det koker ned til at jeg har noen punkter jeg mener er sentrale som jeg ønsker at alle skal bli klar over, fordi jeg mener at det er avgjørende. Et av hovedpunktene er rett og slett lytting. [...] Et annet viktig element er å ha respekt for det de andre tilfører musikken og en ansvarsfølelse for å bringe noe videre. Musikalske dialoger kan fungere godt en liten stund, men så stopper det opp. [...] Det er viktig å få folk til å føle at musikken trenger en eller annen ny retning, en vitamininnsprøytning av noe slag. Hvis jeg tenker at musikken trenger det, så er det jeg som må gjøre noe med det. Jeg kan ikke vente at noen andre skal gjøre det.

Grydeland sier selv at han i utgangpunktet ikke har noen klar metode når han underviser i friimprovisasjon. Likevel har han mange tanker og konkrete øvelser som han bruker i sin undervisning avhengig av hva gruppen trenger å jobbe med. Som pianisten Anthony Davis

har sagt: «Teaching improvisation is an improvisation» (Borgo 2005:179). Det er med andre ord viktig å tilpasse undervisningen og metoden til hver enkelt gruppe, noe som gjør det vanskelig å bruke et fast opplegg som alle må komme gjennom løpet av et semester. Selv om gruppene Grydeland underviser kan være veldig forskjellige, har han enkelte punkter som han ser som sentrale for alle. Det er viktig å være bevisst på lytting, ansvarsfølelse og å kunne vise respekt for hva de andre studentene tilfører musikken. Grydeland nevner at han tar i bruk «noen små, enkle øvelser», men er disse øvelsene også knyttet til parametrene, slik som hos Endresen og Raes? Grydeland forteller videre om sine øvelser:

Jeg lager noen rytmiske rammer for eksempel, i dag jobber vi bare med rytmikk, i dag jobber vi bare med tonalitet, vi tenker ikke rytmikk i det hele tatt. Rett og slett for å legge stramme rammer for de forskjellige øvelsene sånn at det ikke blir for mye å øve på. Ideelt sett på slutten av semesteret så greier man å diktere seg selv, hva man skal spille.

Grydeland tar også utgangspunkt i å lage øvelser og begrensninger ut fra parametrene. Dette gjør han for å begrense mengden av det materialet man skal jobbe med. Selv om Grydeland benytter seg av stramme rammer i sin undervisning er likevel målet at studentene selv etter hvert skal kunne finne frem til hva de skal spille. Øvelsene inngår derfor i en prosess mot et fritt uttrykk der man ikke trenger å sette rammer og begrense seg til ett parameter av gangen. Jobber man lenge nok med slike rammer vil det dermed bli lettere å jobbe helt fritt fordi man har jobbet seg gjennom ulike prosesser og løsninger. Dermed har man bygget opp et eget løsningsrepertoar som fungerer som en bank der all informasjon og erfaring knyttet til det å improvisere er lagret. Grydeland synes også det er viktig at studentene bruker sin egen estetikk når de improviserer fritt. Friimprovisasjon er ikke å spille mange rare lyder. Grydeland forklarer:

Et overordnet ønske for improvisasjonstimene er at det ikke skal dreie seg om sjangerbunden improvisasjon. Jeg tror at veldig mange kommer til de timene med en slags tro om at, når det er snakk om friimprovisasjon, så skal man spille masse rare lyder. Det må de gjerne gjøre for min del, men jeg synes det er viktig at vi finner en måte å jobbe på der de kan bruke sin egen estetikk. At egne estetiske valg ligger til grunn for det materialet de bruker. At vi i hovedsak jobber med arbeidsform og ikke innhold i den forstand. Hvis det er en barokkfiolinist så vil jeg gjerne at de skal bruke det som utgangspunkt. Jeg har lyst til at de skal spille med det de anser for å

være sin musikk og bruke det i kommunikasjon med andre. Det er prosessen som er det viktigste i de timene der.

For Grydeland står prosessen sentral i improvisasjonstimene. Han ønsker å jobbe på en måte som gjør at studentene bruker sin egen estetikk og referanser i valget av det musikalske materialet. Det er med andre ord viktig å bruke sitt eget språk når man kommuniserer med andre. Har man mange referanser er det trolig også et større spekter som kommer til uttrykk i improvisasjonene. Per Zanussi snakker om referanser og hvordan dette påvirker musikken når man improviserer fritt:

Ivar Grydeland, han er jo veldig inne i country og det kommer også ut når han spiller fritt. Du hører at det er noen referanser der, men de går gjennom et slags filter og blir til noe annet interessant. Veldig mange av perkusjonistene som Raymond Strid, Paal Nilssen-Love og Paul Lytton har hørt mye på japansk musikk og andre tradisjoner. Det synes jeg er interessant. Det er mye å hente som man kan bruke på sin egen måte. [...] Åpenhet i forhold til andre musikkstiler tror jeg er viktig. Raymond [Strid] snakket om det. At det er viktig å ikke bare høre på friimprovisasjon når man også spiller friimprovisasjon. Jo bredere referansegrunnlag jo bedre forutsetninger har du for å kunne tilføre musikken noe.

Zanussi mener at det er fordelaktig og ha et bredt referansegrunnlag når man jobber med fritt improvisert musikk. Har man en åpenhet til andre musikkstiler kan man ved å lytte til andre musikktradisjoner dra nytte av referansene og bruke disse på sin egen måte når man spiller fritt. Som eksempel nevner Zanussi Ivar Grydeland som har hørt mye på countrymusikk og perkusjonistene Raymond Strid, Paal Nilssen-Love og Paul Lytton, som har hørt mye på blant annet japansk musikk. Det er med andre ord fordelaktig å høre på andre musikktyper enn friimprovisasjon hvis man ønsker å jobbe innenfor et fritt og improvisert landskap.

Han Bennik og Misha Mengelberg har også vært opptatt av musikernes egne referanser når de har undervist i friimprovisasjon på konservatoriet i Holland: «We are teaching them to make music out of their own background, not someone else's background. Learning what you are. In my eye that's all you can do. Let people find out what they are and where they are and where their musical influences and preferences come from» (Bailey 1992:123). Det blir fort vanskelig å kommunisere hvis man benytter et påtatt språk som ikke er ens eget. Friimprovisasjon handler ikke om å spille «masse rare lyder», men å bringe sine egne

referanser og sin egen estetikk inn i musikken. Friimprovisasjon er dermed en type musikk som åpner opp for et usedvanelig stort mangfold. Derek Bailey skriver: «Diversity is its most consistent characteristic. It has no stylistic or idiomatic commitment. It has no prescribed idiomatic sound. The characteristics of freely improvised music are established only by the sonic musical identity of the person or persons playing it» (Bailey 1992:83). Fritt improvisert musikk er altså noe som skapes av den musikalske identiteten som er iboende i ethvert menneske. Musikken som skapes i et band eller et ensemble, er dermed summen av den musikalske identiteten til alle individene som improviserer sammen. Dette er sentralt å ha med seg når man skal undervise i denne improvisasjonsformen.

Som vi har sett kan metoden som benyttes for å undervise i friimprovisasjon variere noe i den konkrete og strukturerte måten å gå frem på når man underviser. Trolig bærer metoden tatt i bruk av John Stevens, Godfried-Willem Raes og Sidsel Endresen preg av at de over mange år har prøvd ut ulike metodiske løsninger i undervisningssituasjonen. Grydeland forteller at han ikke benytter en spesifikk metode når han underviser. Likevel bruker han øvelser som gir studentene fokus på prosesser som han selv mener er viktige. Selv om disse øvelsene ikke er strukturert i en bok, som hos Stevens, er øvelsene og de ulike fokusene som Grydeland benytter trolig starten på en metodikk.

Øving

Alle kunstformer, enten det er snakk om musikk, tegning, sport eller skriving, krever øving og trening. Det er kun ved å ta i bruk instrumentet og øve på det, at man blir bedre og lærer mer. Innenfor hvert instrument og hver sjanger eksisterer det et eget repertoar som er knyttet til hva man bør øve på, hva man bør kunne spille og hvordan man øver på alt dette. I jazzen er repertoaret for eksempel knyttet til standardlåtene, hvilke skalaer som passer til hvilke akkorder og hvordan man improviserer over ulike progresjoner. En klassisk musiker har et annet repertoar. En musiker som ønsker å bedre sin klassiske skolering bør opprettholde og fornye sin kjennskap til ulike komponister og epoker, lese noter og opparbeide god teknikk, og dessuten kunne tolke det noterte materialet og dermed opparbeide og videreutvikle sin interpretasjonsevne på et høyt nivå. Disse repertoarkunnskapene knyttet til øving innen ulike sjangere er kjente gjennom både kulturskoler og konservatorier og har gjennom mange år fungert som konvensjonelle metoder og øvingsstrategier som en musiker kan ta i bruk for å bedre sine evner på instrument og innenfor sin sjanger. Men finnes det en slik repertoarkunnskap for friimprovisasjon? Trolig er det lettere å avdekke hva man må øve mer på når man jobber med et notert materiale fordi man raskt kan skille ut delene av et stykke

man ikke mestrer. Men hvordan avdekker man et slikt øvingsbehov når man jobber med friimprovisasjon? Hva trenger man å øve på hvis man ønsker å bli bedre til å improvisere helt fritt? Jeg spurte Ivar Grydeland om dette:

Hvis jeg skal ha noe å kommunisere med, så må jeg utvide ordforrådet mitt og min egen formuleringsevne. For meg kan det dreie seg om å bruke tid på å utforske klanger i instrumentet, akkorder, lage meg en klang av noen toner på gitaren som utgjør en akkord og kanskje en tilleggslyd som jeg synes er fin. Så forsker jeg litt på den, hvordan jeg kan forandre, nyansere, bruke forskjellige styrkegrader, forandre klangfarge, variere rytmisk. Det er nærmest en forskningsprosess som foregår på øverommet. Ideelt sett håper jeg at forskningsprosessen forblir der. Jeg er mest komfortabel med at musikk som blir fremført ikke blir utforsket der og da. Når man er på konsert og fremfører musikken så kommuniserer man med det ordforrådet man har. Man finner kanskje ett og annet nytt i en konsertsammenheng, men i hovedsak, i mitt eget spill, så ønsker jeg at den prosessen foregår på øverommet.

Grydeland trekker på ny parallellen til samtalen når han reflekterer rundt friimprovisasjon og problemstillingene knyttet til hvordan man øver på å improvisere fritt. For å ha noe å kommunisere med må Grydeland utvide både sitt musikalske ordforråd og sin musikalske formuleringsevne. Dette gjør han ved å utprøve klanger og muligheter i instrumentet sitt. Prosessen ligger i å få frem mulighetene som ligger iboende i en bestemt lyd eller akkord. Hvordan kan slike lyder modifieres? Her kommer nok en gang parametrene inn, som både Sidsel Endresen og Godfried-Willem Raes nevner som sentrale i sin metodikk. Grydeland forteller at han kan jobbe med lyden ved å variere dens styrkegrad, klangfarge og ved å gjøre rytmiske variasjoner. Han mener at denne prosessen i hovedsak bør forbli på øvingsrommet slik at man på en konsert kommuniserer med det ordforrådet man allerede har opparbeidet seg.

Siden friimprovisasjon ikke inneholder noen begrensninger i seg selv i form av lyd, form eller tid, er det utøveren selv som må skape musikkens elementer og rammer. Å øve på å skape slike nye elementer og avgrensninger kan sees som et middel for å øke ens bredde som improviserende musiker. Sidsel Endresen snakker om denne metoden knyttet til øving og friimprovisasjon:

Poenget er at man jobber innenfor stramme rammer, man har med andre ord valgt vekk en hel masse. [...] Man er nødt til å være ekstremt kreativ med et veldig begrenset antall elementer eller virkemidler, og det funker. Det har vist seg gang på gang at når man kan velge fritt så gjør man det samme, om og om igjen. Man gjentar seg selv. Det blir det samme med en skrivende komponist. Du velger vekk en hel masse, du velger helt spesifikke ting, hendelser, elementer og tidsrammer. Det er for å bygge opp en kompositorisk kunnskap også.

Endresen har brukt avgrensninger som en essensiell innfallsport til å øve på å improvisere fritt. Det er viktig med slike begrensninger fordi man så ofte gjentar seg selv hvis man har muligheten til å velge helt fritt. For å kunne være nyskapende er det viktig å nekte seg selv å benytte de kjente løsningene. Denne tankegangen finner man som nevnt også hos John Cage og er en av hovedgrunnene til at han tok i bruk et ytre rammeverk i sine komposisjoner. Endresen er opptatt av å velge bort mye av det materialet som er tilgjengelig ved å begrense valgmulighetene. David Borgo skriver om slike begrensninger og omtaler disse rammene knyttet til øving som «Handicapping»:

Handicapping refers to a self-imposed challenge designed to limit material or techniques available to the improviser. These may be conceptual or even physical handicaps imposed on the performer. Conceptual handicaps could involve playing only one note or within a specified range or aiming for a uniform mood to an improvisation (Borgo 2005:24).

Endresen sammenligner prosessen som foregår når man benytter seg av «handicapping» med den prosessen en skrivende komponist befinner seg i når han eller hun velger bort spesifikke, hendelser, elementer og tidsrammer i sine komposisjoner. Denne kompositoriske kunnskapen og utvelgelsen av ideer er like viktig for en komponist som for en fritt improviserende musiker fordi utvelgelsesprosessen bygger opp en kompositorisk kunnskap. En improviserende musiker har i likhet med andre kunstnere en åpenbar fordel av å benytte seg av «handicapping» fordi denne metoden setter fokus på et begrenset materiale. Det er kun ved å jobbe med noen av gangen; velge seg ut noen av ideene at man har muligheten til å skape kunst av en viss kvalitet.

Endresen jobber ofte med stramme rammer når hun øver, men er dette en kjent øvingsstrategi når man jobber med friimprovisasjon? Jeg spurte Per Zanussi om han jobber innenfor bestemte rammer når han øver:

Det oppfatter jeg at man gjør uansett, hvis man øver på en skala i en konvensjonell forstand så har man også satt en ramme. Jeg setter rammer, helt klart, det er en viktig del av det å spille synes jeg. Det er som regel for mange ting å velge blant når man skal velge seg noe. Jeg tror at rammer er bra uansett. Du har instrumentet som setter visse rammer og ofte er det også estetiske rammer. Du har alltid rammer.

Zanussi påpeker at det alltid vil være en ramme som man improviserer eller spiller innenfor. Hvis man øver på en skala er dette også noe som skjer innenfor en gitt ramme. Instrumentet man spiller på har sine egne rammer og det kan også være estetiske rammer som begrenser de musikalske valgene man foretar seg. Det er viktig å lage seg rammer fordi det ellers er for mye å velge mellom. Det er viktig å ha et spesielt fokus når man øver, noe konkret og definert som man øver på. Likevel er det viktig ikke å øve for øvingens skyld, men se øvingen i lys av hva man trenger å jobbe med. Det blir dermed viktig å kunne lage sine egne øvelser og rammer som er tilpasset det området man selv ønsker å utvikle. Nachmanovitch skriver: «You don't have to practise boring exercises, but you do have to practice something. If you find the practise boring, don't run away from it, but don't tolerate it either. Transform it into something that suits you» (ibid:68). I en øvingsprosess er det viktig å vurdere seg selv og hva man trenger å jobbe videre med. Selv om man kan få hjelp og veiledning av en lærer på dette området, er det optimale å kunne gjøre dette selv. På den måten vil man alltid kunne jobbe videre og skreddersy et øvingsprogram som er hensiktsmessig for en selv.

Både Grydeland og Endresen benytter seg av «Handicapping» i sine øvingsprosesser. Men hvordan øver Frode Gjerstad? Hvordan jobber han får å bli en bedre improviserende musiker? Gjerstad forteller:

Maskineriet må fungere, så jeg øver hver dag. Jeg hopper litt mellom forskjellige ting. Noen ganger øver jeg på «standards» og improviserer på de sangene. Det gjør jeg fordi jeg synes det er bra for det mekaniske: du må holde takten, høre harmoniene og du må få fingrene til å fungere godt. Jeg har også sånne typiske saksofonbøker. Tone og mekaniske bevegelser, de må du jo få til på et vis. [...] Så har jeg en tredje ting som supplerer. Det er noe jeg har fra John Stevens. Jeg står for eksempel foran et vindu og lar bare fingrene gå. På ett eller annet tidspunkt så hører jeg en frase som utmerker seg. Da prøver jeg å finne frem til de tonene som er i den frasen, og så lærer jeg meg den. Videre setter jeg frasen inn i en rytmisk sammenheng, prøver den ut på forskjellige steder. Når du har funnet ut

hvor du vil ha den, kommer spørsmålet: Hva kommer etterpå? Hva er neste frase som er naturlig? Da leter jeg videre etter en ny frase som passer på samme måte. Da gjør du to ting. Det ene kan du jo kalle for å komponere. Men kanskje det viktigste er at du bygger opp en estetikk der du i beste fall klarer å finne frem til et eget uttrykk. Jeg tror det er en veldig fin måte å utvikle sin egen estetikk på.

Gjerstad forteller at han øver hver dag og nevner tre ting han pleier å veksle mellom: Noen ganger øver han på å spille såkalte «standardlåter». Dette er et repertoar som blant annet består av sanger fra amerikanske filmer og musikalener som over tid har blitt spesielt kjente som for eksempel «Autumn Leaves», «Summertime» osv. Når Gjerstad spiller og improviserer over disse sangene må han holde en fast puls, høre akkordprogresjonene og jobbe teknisk slik at fingrene og det mekaniske er operativt. Denne øvingsstrategien som Gjerstad beskriver er knyttet til en jazztradisjon og er en del av øvingsrepertoaret knyttet til jazzfeltet. Ellers bruker han saksofonbøker med ulike tekniske øvelser som fokuserer på tonekvalitet og fingerkoordinasjon. Denne måten å øve på benyttes både som en øvingsstrategi innen den klassiske musikken og innenfor rytmisk musikk. Den siste øvelsen som Gjerstad nevner har han lært av John Stevens. Øvelsen han her beskriver tar utgangspunkt i å spille det som måtte falle en inn der og da. Videre fortsetter man å spille helt til det dukker opp noe som utmerker seg, som for eksempel en frase man liker spesielt godt. Jobben videre går ut på å forske på denne frasen og jobbe med ulike rytmiske plasseringer. Neste oppgave blir å finne ut hva som kommer etter denne frasen. På denne måten kan øvelsen brukes til å oppøve kompositoriske ferdigheter samt å bygge opp sin egen estetikk.

Vender vi blikket mot den femte informanten, Bobby McFerrin, har også han lagt ned mange øvingstimer i sin prosess mot å bli den sangeren og den improvisatøren han er i dag. Som improviserende musiker må man lære seg å navigere et sted mellom det McFerrin kaller «complete surrender» og det stedet som omhandler full kontroll, teknikk og teori. Når man jobber med området «complete surrender» er spontanitet, lek, lyst, kreativitet og impulser viktige stikkord for hvordan man jobber. Selv om dette aspektet knyttet til musikk og øving er helt essensielt er det likevel viktig å bruke tid på det andre området som omhandler kontroll, disiplin, rammer, teori og teknikk. I øvingsprosessen er det dermed viktig å øve og bruke tid på begge sidene. I følge McFerrin er det ultimate målet å kunne navigere et sted midt imellom. Nachmanovitch er også inne på dette: «To create, we need both technique and freedom from technique» (Nachmanovitch 1990:74). Ser man på Gjerstad sin øving i forhold

til dette har han øvelser og metoder som befinner seg på begge sider av denne streken. Øvelsen som Gjerstad har fra John Stevens er i seg selv en blanding av «complete surrender» og konkrete fokus, styrt av rammer som for eksempel rytmikk. Øvelsen starter med at man simpelthen bare begynner å spille et eller annet. Improvisasjon handler på mange måter om akkurat dette; å slippe ut det musikalske man har inni seg, ta tak i instrumentet sitt og begynne å spille et eller annet. Bobby McFerrin snakket mye om dette da han holdt workshops i mai 2009: «All improvisation is simply motion. Motion is to open up your mouth and keep going.» Når deltagerne spurte Bobby McFerrin om hvordan man improviserte var det dette svaret han ofte gav dem. Improvisasjon handler kun om å åpne munnen og deretter fortsette! Først en tone, så to, så tre, plutselig har man en hel frase, og da er man forlengst i gang med å improvisere. Den amerikanske trommeslageren Max Roach snakker også om denne frasebyggingen som både McFerrin og Frode Gjerstad er opptatt av:

After you initiate the solo, one phrase determines what the next is going to be. From the first note that you hear, you are responding to what you've just played: you just said this on your instrument, and now that's a constant. What follows from that? And so on and so forth. And finally, let's wrap it up so that everybody understands that's what you're doing. It's like language: you're talking, you're speaking, you're responding to yourself (Roach sitert i Berliner 1994:192).

Når det gjelder øving generelt kan det for enkelte være fristende å holde seg kun på «complete surrender»-siden av streken i øvingsprosessen. Man spiller det man føler for og lar lysten og impulsene styre det man gjør. Likevel vil man ikke komme særlig langt med dette uten å bevege seg inn i den mer definerte og avgrensede metodedelen. Det er trolig spesielt viktig å ha et fokus på denne delen når man jobber med friimprovisasjon. Både Endresen og Zanussi oppfordrer til å sette stramme rammer når man øver. Men hvordan skal man jobbe for å få mest mulig ut av disse rammeøvelsene? Jeg snakket med Sidsel Endresen om dette:

Improvisasjon for meg er en disiplin. Det er masse, masse forarbeid og det er masse analyse etterpå. Jeg tar alltid opp alle konserter og stort sett alle øvelser, både med andre og når jeg holder på for meg selv. Mye av jobben handler om refleksjon og analyse, sette meg selv i farefylte situasjoner som jeg sier; jobbe med veldig stramme rammeverk. Det er en erfaringsbasert disiplin, det gjelder å erfare så mye som mulig av den situasjonen.

Endresen påpeker at improvisasjon er en erfaringsbasert disiplin og at det dermed gjelder å erfare så mye som mulig av den situasjonen. Det er dessuten en type musisering som krever store mengder med forarbeid, vurdering og analyse i etterkant. Endresen tar opp de fleste av sine konserter og øvinger slik at hun kan høre på opptaket i etterkant og kan jobbe med analyse og dermed lære av de løsninger hun har valgt. Friimprovisasjon og prosessene knyttet til å utøve denne musikken er med andre ord ikke noe man kan opparbeide seg på kort tid. Det er en improvisasjonsform som krever mengdetrening. Per Zanussi snakker også om dette:

Det er en erfaring som man bygger opp over lang tid. Det er en ekspertkunnskap egentlig, som ikke er så lett å teoretisere. Det handler om hva som sitter i kroppen, hva som er erfaring. På samme måten som en røntgenlege fra et røntgenbilde ofte raskt ser hva som er problemet. Det er jo litt på samme måten når man improviserer, man må ta raske valg ut fra mange impulser som ikke nødvendigvis er så bevisste. Det er noe som er litt vanskelig å lære utenom å gå veien om å gjøre det veldig mye. [...] Det er sunt å øve på ulike problemstillinger. Raymond Strid fortalte meg at når de spilte med GUSH, bandet med Sten Sandell og Mats Gustafsson, så pleide de å øve på å spille så sterkt de kunne over litt lengre tid, kanskje en halv time, som en styrketrening. [...] Jeg tror på det å jobbe med sånne problemstillinger; form, dynamikk, tid og space. Øving er også å spille med andre, i tillegg til å jobbe med sitt eget instrument.

Zanussi påpeker i samsvar med Endresen at friimprovisasjon er en erfaringsbasert disiplin hvor kompetanse bygges opp over lang tid. Han sammenligner denne ekspertkunnskapen med den kunnskapen en lege besitter når han tar en avgjørelse ut fra et røntgenbilde. Som improviserende musiker må man være i stand til å ta raske beslutninger, men det er ikke dermed sagt at alle prosessene som er aktive nødvendigvis er så bevisste. Zanussi tror det har mye for seg å øve ut fra forskjellige problemstillinger. Disse kan være knyttet til form, dynamikk, tid, eller rom. Som eksempel nevner Zanussi en øvelse der gruppen GUSH øver seg opp til å spille sterkt i ett lengre strekk. På denne måten jobbet GUSH med problemstillingen dynamikk og tid. Zanussi trekker frem at det også er viktig å spille sammen med andre i tillegg til å øve selv. Ifølge Zanussi blir man altså en dyktig friimprovisatør gjennom mengdetrening, ved å jobbe med problemstillinger knyttet til parametrene, spille med andre og øve alene.

Frode Gjerstad forteller at han i tillegg til å øve på å improvisere fritt også jobber med teknikk og mer konvensjonelle øvingsstrategier som også benyttes i andre sjangere. Dette inkluderer å jobbe med improvisasjon over faste former som for eksempel en standardlåt. Både Ivar Grydeland, Per Zanussi og Sidsel Endresen har alle brukt mye tid innenfor andre sjangere før de begynte å jobbe med friimprovisasjon. De har med andre ord jobbet med improvisasjon i faste former før de har beveget seg mot den frie formen. Trombonist Hal Crook som underviser i improvisasjon på Berklee College of Music mener at det er fornuftig å jobbe med improvisasjon over faste former før man beveger seg mot friimprovisasjon: «Learning how to improvise on form *before* practicing in a free setting could be likened to learning how to swim in a pool before going to the open ocean – if not preferred by everyone, its certainly a sensible approach» (Crook 2006:14). Men er det slik at man må lære seg å spille eller synge «vanlig» før man beveger seg inn i et fritt og mer ukonvensjonelt landskap? Jeg spurte Sidsel Endresen om dette:

Det skader ikke å ha fin beatfølelse eller fin timing selv om du skal jobbe med improvisert musikk. Man skal jobbe på alle mulige måter som synes hensiktsmessig for en selv for å forøke den musikalske kunnskapen og optimalisere instrumentet. Men at du må ha vært gjennom standardjazzen og 2-5-1 problematikk, *det* tror jeg ikke på. Jeg vet om flere som begynte med tregrepsrock og som nå jobber innenfor veldig kompleks ny musikk og gjør aldeles fantastiske ting uten at de har gått den tradisjonelle veien. På samme måte som det er billedkunstnere som jobber innenfor et abstrakt språk som slett ikke kan tegne en hånd og som slett ikke trenger å kunne det. Men de må ha en type kunnskap om rom, farger og det materiale de benytter seg av. Man må kjenne materiale.

Endresen mener at man skal jobbe på alle mulige måter som er hensiktsmessige for en selv for å øke sin musikalske kunnskap og for å optimalisere sitt instrument. Det kan være en fordel og ha en god beatfølelse og en god timing, men man behøver ikke å ha jobbet med standardjazzen og dens 2-5-1-progresjoner. Hun sammenligner kunnskapen hos en maler som jobber med abstrakt kunst med en musiker som jobber med friimprovisasjon. En kunstner må ikke nødvendigvis kunne være i stand til å tegne en hånd, men kjennskap til de elementer og det materialet som benyttes er essensielt. Som musiker må man altså bruke øveprosessen til å bli godt kjent med sitt materiale. Jeg spurte også Ivar Grydeland om han mener at man bør lære seg å spille «vanlig» før man beveger seg inn i et fritt og mer ukonvensjonelt landskap:

Det er nok en fordel tror jeg, men det er ikke noe man må. Det er for så vidt bare en fordel hvis man ønsker å uttrykke seg gjennom noe som krever den kunnskapen. Jeg er veldig opptatt av at man skal beherske det man serverer. At man har et ordforråd som man faktisk kjenner. Det er veldig lett gjennomskuelig når musikere improviserer med et språk de ikke egentlig har som sitt. Det dummeste er at det også hemmer kommunikasjonen. Hvis man operer med et språk man ikke kan så er det vanskelig for andre å forstå det fullt og helt. Det er ikke så viktig for meg om folk har basiskunnskapene på instrumentet inne, men det er viktig for meg hvis de spiller på en måte der det er nødvendig.

Grydeland mener i likhet med Endresen og Crook at det kan være en fordel å lære seg å spille «vanlig» før man beveger seg inn i et fritt og mer ukonvensjonelt landskap. Det er viktig å beherske et «språk» som man kjenner og dermed har som sitt eget. Men hva er utfallet dersom man ikke behersker dette «språket»? En ting er at det hemmer kommunikasjonen, men trolig skaper det også et uttrykk som mangler autentisitet. Musikken vil kunne fremstå som en platt og dårlig kopi av noen andres uttrykk. Det er derfor hensiktsmessig å øve på en måte som gjør at man blir godt nok kjent med materialet som man ønsker å bruke. Om dette innebærer å kunne spille «vanlig» vil derfor være opp til utøveren og han/hennes uttrykk.

Utøving kontra øving

Per Zanussi, Ivar Grydeland, Sidsel Endresen og Frode Gjerstad har alle snakket mye om hvordan de øver selv og hvilke metoder og øvelser man kan ta i bruk når man underviser i friimprovisasjon. Men hvordan forholder musikerne seg til dette når de skal spille konsert? Hva er den største forskjellen på å øve på friimprovisasjon og gjøre dette i en konsertsituasjon? Jeg spurte Sidsel Endresen om dette:

Når jeg øver med andre, så har vi øvd på den måten at vi spiller sammen sånn som vi gjør når vi holder en konsert, men vi definerer noen rammer i forhold til noen problemstillinger som vi synes vi sliter med. Hvis problemstillingen er at vi aldri greier å slutte av et strekk, sånn at det bare blir transport etter transport, da jobber vi med den problemstillingen. Da blir rammen brudd for eksempel. Når jeg går på scenen og skal gjøre konsert, så ligger all denne jobbingen der som en kilde, som en kunnskap. Å definere sånne ting rett før du skal gjøre konsert, det er «no, no», altså. Alt det arbeidet må gjøres før og etter.

Endresen forteller at øvingen med et band foregår på samme vis som når man spiller konsert, men at man ofte definerer noen rammer i forhold til de problemstillingene man sliter med å få til. Hvis problemstillingen er at bandet ikke greier å avslutte et strekk, så konstruerer de en type ramme som gjør at de må jobbe med dette. Rammen blir i dette tilfelle brudd. Når man spiller en konsert ligger jobbing med konkrete problemstillinger kun som en erfaring som en benytter seg av. Det vil si at man ikke definerer rammer eller problemstillinger når man spiller en konsert. Det er heller ikke hensiktsmessig å legge spesifikke føringer knyttet til hva man må huske på eller hvilke problemstillinger man må være oppmerksom på under konserten. Som Endresen påpeker må alt dette arbeidet gjøres før og etter utøvingen. Ivar Grydeland er også inne på dette når han forteller om forskjellen mellom å øve og utøve. Han mener at utprøvningsprosessen må foregå på øverommet og ikke på en konsertscene: «I konsertsammenheng har jeg ideelt sett ikke noe av den forskertrangen som jeg har når jeg øver. Jeg ønsker heller å tenke på hvordan man kan lage en musikalsk form sammen med de andre. Det tenker jeg ikke på når jeg øver i det hele tatt.»

Selv om man skulle tro at musikere som jobber med friimprovisasjon nærmest konstant er på leting etter nye lyder og musikalske ideer når de utøver, er det likevel, som Grydeland påpeker, ofte det materialet som man er kjent med og som man har prøvd ut som man tar i bruk på en konsert. Derek Bailey skriver: «One of the things which quickly becomes apparent in any improvising is that one spends very little time looking for «new» things to play. The instinctive choice as well as the calculated choice is usually for tried material. Improvisation is hardly ever deliberately experimental» (Bailey 1992:73). Men hvordan jobber Grydeland når han spiller med flere en bare seg selv? Er det like stor forskjell mellom øving og utøving når han spiller i et band? Jeg snakket med ham om dette:

Det er med sorg å melde at ingen av de banda jeg spiller med nå øver. Jeg savner det veldig, men vi gjør ikke det nå. Det er litt av praktiske årsaker, siden vi er spredt for alle vinder. Det blir jo en slags øving bare det å være på lydprøve og utforske lyden, det er i hvert fall det nærmeste vi kommer en øving. [...] Det å øve er som å spille en konsert. [...] Vi har ikke noen konkrete øvelser eller metoder for å utvide repertoaret vårt, annet enn å spille. Det høres kanskje banalt ut, men det er nok sånn altså. [...] Vi er veldig fokusert på å snakke om hva som fungerer og hva som ikke fungerer. Det er på en måte det som er vår øving. Det er viktig å diskutere litt rundt hvilke muligheter man har, men som man ikke utnytter. Vi har hele tiden et ønske om å utvide repertoaret og få det til å låte bedre.

Selv om bandene som Grydeland er med i nå ikke øver i konvensjonell forstand er de veldig fokusert på å snakke om hva som fungerer og hva som ikke fungerer. Det blir en slags muntlig øvingsform som er essensiell i utviklingen av det musikalske repertoaret i bandet. I friimprovisasjon er det mange som spiller konserter med hverandre som ikke har øvd sammen på forhånd. Ofte kan det være musikere som ikke en gang har møtt hverandre før lydprøven. Slike ad hoc-konstellasjoner kan være et interessant møtepunkt mellom ulike musikere og kan føre til vellykkede musikalske møter. Ad hoc-konserter kan også ha et mer uheldig utfall der kommunikasjonen blir like sparsom som mellom to fremmede som ikke trives i hverandres selskap.

Som improviserende musiker øver man på å være i stand til å gjøre det man ønsker på sitt instrument, men selve improvisasjonen kan ikke øves på fordi den oppstår i møte med de andre musikerne og vil fortone seg som ulik fra gang til gang. Evan Parker har uttalt: «It seems to me the only practising of improvisation you could do is either to improvise or to think about improvisation» (Parker sitert i Bailey 1992:109).

I samtalene jeg har hatt med informantene har det i forbindelse med både utøving og øving dukket opp et gjentakende og viktig aspekt ved det å improvisere fritt. Både Endresen, Grydeland, Zanussi, Gjerstad og McFerrin har trukket frem lytting som en viktig og essensiell del av prosessene knyttet til å improvisere fritt. Lyttingen utgjør på mange måter musikernes fiktive «partitur» som avgjør hvilke musikalske valg man tar og hva man velger å respondere på i en improvisasjon. Saksofonisten Tom Hall skriver: «The beginning of playing is listening. Listen to everything. Any and all sounds are useful information, and as you listen to them, they become a part of your personal musical universe and musical vocabulary.»³⁷ Som Hall påpeker er lyttingen begynnelsen, selve utgangspunktet for en improvisasjon. Det er gjennom lytting man får tilgang på informasjon som avgjør hva som skjer i en improvisasjon. Men *hva* er det man skal lytte etter når man står på en scene og spiller? Jeg spurte Per Zanussi om dette:

Jeg prøver å lytte på helheten. Jeg prøve å lytte mer på det som skjer rundt meg enn det jeg gjør selv til enhver tid. Jeg lytter etter hva slags informasjon jeg får fra de andre i gruppen. Når jeg var i Portugal, så stod jeg ved siden av Sten Sandell. Det var helt fantastisk, fordi det var så klare meldinger hele tiden. Jeg hadde ikke noe annet valg enn å forholde meg til

³⁷ <http://www.freeimprovisation.com/page9/solo.html>

det han gjorde. [...] Men hvis du står ved siden av noen som gjør noe som er litt grumsete og vanskelig å få med seg, så blir det vanskeligere å forholde seg til det. Det må være noe som er klart i den forstand at man forstår hva det er, sånn intuitivt selvfølgelig. Da forholder man seg til det helt automatisk.

Zanussi lytter på helheten og fokuserer mer på lydbildet rundt han enn det han gjør selv. Som improviserende musiker trekker han frem fordelene med å spille med musikere som kan formidle «klare meldinger» fordi dette bidrar til en kommunikasjon uten tvil og vanskeligheter. Viktigheten av å være lydhør for hva de andre spiller, er også noe som Ivar Grydeland poengterer i sine timer når han underviser i friimprovisasjon:

Veldig mange er flinke til å improvisere og har kanskje bred erfaring, men hvis jeg spør dem etter en spillesekvens hva de egentlig hørte, så kan det ofte ha forbausende lite rot i virkeligheten. De har jo åpenbart hørt noe som har vært virkelig for dem, men de har ikke fått med seg så mye som er hensiktsmessig når man skal kommunisere med instrumenter. Nok en gang kan man sammenligne med en vanlig samtale: hvis en står og prater og nærmest fører en monolog samtidig som noen andre prøver å kommunisere med vedkommende, så er det veldig sjelden det bærer noe godt av sted.

Grydeland forteller at han ofte opplever studenter som er flinke til å improvisere, men som likevel ikke lytter etter hva de andre i gruppen spiller. Det hjelper lite å være dyktig til å improvisere hvis vedkommende ikke kan lytte, skape relasjoner og kommunisere med de andre musikerne. Ved å sette fokus på lyttingen ønsker Grydeland at de improviserte monologene skal erstattes med kommunikasjon som kan bidra positivt i en musikalsk sammenheng. Bobby McFerrin ser også lytting som en sentral del av å musisere sammen med andre mennesker, men opplever også at ikke alle har lyttingen som en naturlig del av det å skape musikk:

In improvisation listening is a given thing to me. I automatically think people are listening. And I'm always surprised when I discover that they are not. That they are sort of barrel through without any regard of what's going on around them at all, they are just showing off their chops. Not listening to anyone. I am especially surprised in the classical world; when the second violin isn't listening to the first or what ever. Or that they are not aware where the music goes, they are just sitting there playing their

part and when they're not playing they just counting measures, and not thinking about where the music goes. That's surprises me. But if you're improvising, the thing you have to be doing is to be listening all the time.

McFerrin vektlegger her en type dypere lytting som ikke bare angår musikkens overflatestruktur. Å telle takter er viktig nok, men genuin improvisasjon handler om å lytte til en større totalitet, en musikalsk orientering som der og da formes av omgivelsene. Hvis man improviserer må man lytte hele tiden, sier McFerrin. På mange måter kan man se lyttingen som en av hovedferdighetene man må trene opp når man jobber med friimprovisasjon. Det er ørene som navigerer oss fra impuls til impuls og det er denne lyttingen som er nøkkelen til kommunikasjonen som skaper en god improvisasjon.

Friimprovisasjon som kompositorisk metode

Store deler av den komponerte musikken har ikke improvisasjon som en del av utøvingen av verkene. På begynnelsen av 1950-tallet var det likevel enkelte som forsøkte å finne metoder for å forene improvisasjon og komposisjon i ett og samme verk. Ettersom de fleste komposisjoner i hovedsak var knyttet til et notert materiale, ble improvisasjon brakt inn ved å løse opp i notasjonsformen. På denne måten fikk utøveren mulighet til å være mer fleksibel i fortolkningen av det noterte materiale. Selv om grafisk notasjon og andre notasjonsformer fjernet noe av kontrollen fra komponistens side, var det ikke dermed sagt at improvisasjon ble introdusert som en naturlig mulighet i disse stykkene (Bailey 1992:60). Likevel var det enkelte komponister som begynte å jobbe med musikkformer og komposisjonsmetoder som åpnet opp for både improvisasjon og valgmuligheter hos utøverne. I boken *New structures in jazz and improvised music since 1960* skriver forfatteren Roger T. Dean (1992) om komponister som trekker elementer av improvisasjon inn i sine verker. Dean skiller mellom «de konservative komponistene» fra USA og de «progressive komponister» som er representert av komponister fra Europa. I den første kategorien nevner Dean blant annet George Russell og Gil Evans som arketyper for denne tradisjonen. Komponister i denne gruppen ønsket å bevare jazzelementene i sine komposisjoner som for eksempel puls og metriske aspekter. Dean skriver:

Because of the origins of most composition for improvisers from jazz, at least in our period in the West, it is appropriate to consider the composers' stances toward the preservation of jazz elements. Thus one can identify a conservative group who seek to preserve such elements, most often by retaining jazz pulse, usually in a metrical way; and contrast them with a

group who are prepared to dispense with any or all of these elements (Dean 1992:144).

George Russell, som Dean plasserer i den konservative gruppen, er blant annet kjent for sitt teoretiske verk *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation* (1953) som er et skriftlig arbeid om jazzteori (Dybo 1996:40). Verket har blitt benyttet som teoretisk kilde til både komposisjon og improvisasjon. Selv om Russell skaper utvidede harmoniske muligheter ved å bruke det lydiske konseptet er han likevel nokså konservativ når det gjelder rytme. Trolig er det også derfor Dean plasserer ham i den konservative kategorien. Som representanter for den mer progressive gruppen som ønsker å fjerne seg fra jazzens elementer nevner Dean blant annet Alex von Schlippenbach fra Tyskland og Willem Breuker fra Nederland. Som eksempel trekker Dean frem plata *Globe Unity* fra 1966 (Schlippenbach) og *Litany for the 14th June* fra samme år (Breuker). Om *Globe Unity* skriver Dean: «The piece is written in arbitrary-length bars, cued by the composer, and the material is based on a note row. [...] Schlippenbach calls the music on this record «free tonal improvisation» (ibid:152). Dette stykket har som Dean beskriver ingen fast puls og markeringen av taktene er derfor gjort på en skjønnsmessig måte. Siden stykket har klare metriske inndelinger må komponisten gi «cues» til musikerne. Når det gjelder *Litany for the 14th June* inneholder stykket både grafisk og konvensjonell notasjon, men er en atonal og ikke metrisk komposisjon som overlater mye til utøveren av stykket. Disse to platene kan sees på som eksempler på hvordan komponister har eksperimentert med å blande friimprovisasjon med komposisjon gjennom å legge føringer for de improviserte elementene (ibid:143-162). Mange av musikerne som var med å utøve og spille inn disse komposisjonene hadde selv mye erfaring og jobbet innenfor et fritt og improvisert landskap. Trolig er det viktig at utøverne av slike stykker har gode ferdigheter og erfaring innen fri og improvisert musikk. John Cage har også vært opptatt av dette. Når utøverne står overfor valg og selv må bruke sine kompositoriske evner er det to måter å forholde seg til denne oppgaven på. Enkelte vil se det ubestemte eller det improviserte i et verk som en fødselshjelp, der veien fører til utallige muligheter, mens andre lar seg skremme av et slikt veikryss. For John Cage var det derfor viktig å bruke utøvere han selv visste ville ta denne utfordringen. Når man skyver komponistrollen over til utøveren blir det spesielt viktig at utøveren har de ferdighetene som kreves, blant annet å kunne improvisere.

En annen komponist som er kjent for sin eksperimentering med improvisasjon og komposisjon, er amerikaneren John Zorn. Zorn er blant annet kjent for sine «game pieces» som han skrev mellom slutten av 1970-tallet og midten av 1980-tallet. Selv beskriver han

stykkene sine som: «complex systems harnessing improvisers in flexible compositional formats».³⁸ «Game pieces» fungerer som kontrollerte improvisasjoner, der rekkefølgen av de musikalske hendelsene ikke er bestemt på forhånd. Delene utfolder seg fritt, men forholder seg til visse regler på samme måte som et spill. Stykkene fikk derfor navn etter ulike sportsgrener som for eksempel komposisjonene *Curling* (1977), *Golf* (1977) og *Hockey* (1978). Det mest kjente av disse verkene er *Cobra*, som Zorn lagde ferdig i 1984. Komposisjonen består av et sett med tegn notert ned på forskjellige kort og regler knyttet til hva de forskjellige symbolene på kortene betyr. Den som styrer stykket styrer dermed hvem som kommuniserer med hvem og hvordan de kommuniserer med hverandre. Ellers er alt lydmaterialiet improvisert av musikerne selv. Antallet musikere, instrumentasjon og lengden på stykket er ikke bestemt, noe som gjør at stykket høres forskjellig ut fra gang til gang.³⁹ Selv om stykket *Cobra* blir ledet ved bruk av kort og tegn er det likevel musikeren selv som bestemmer store deler av lydbildet og de musikalske valgene innad i hver improvisasjon. Det er derfor essensielt at musikken spilles av dyktige improvisatører som har kjennskap til prosessene som er sentrale når man improviserer fritt. I filmen «documentary part 1» som er tilgjengelig på YouTube⁴⁰, påpeker Zorn i likhet med Cage: «the choice of the musicians is essential.»

Bandleder, komponist og treblåsspiller Anthony Braxton fra Chicago har også jobbet mye med kombinasjonen improvisasjon og komposisjon. Siden 1995 har Braxton blant annet utviklet en komposisjonsmetode som han kaller «Gost trance music» (GTM). Alle GTM-komposisjonene består av to deler. Hovedmaterialiet består av en lang melodi nedskrevet på mellom 20 og 50 sider. GTM-komposisjonene kan fremføres av hvilken som helst kombinasjon av instrumenter. Hvert stykke består i tillegg til hovedmaterialiet, av fire sekundære komposisjoner på en side hver. Disse komposisjonene er skrevet for en hvilken som helst trio og kan når som helst bli spilt ved at musikerne gir tegn til hverandre om når og hvilken komposisjon de ønsker å sette inn. Musikerne kan også velge å ta med en eller flere av Braxtons over fire hundre andre komposisjoner og putte en eller flere av disse komposisjonene inn som en del i et GTM stykke. Selv om musikerne har mye frihet i GTM-komposisjonene, utgjør det noterte materialet likevel viktige deler av komposisjonen. Det er dermed en større grad av improvisasjon i stykket *Cobra* av John Zorn enn i GTM stykkene av

³⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/John_Zorn

³⁹ [http://en.wikipedia.org/wiki/Cobra_\(Zorn\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cobra_(Zorn))

⁴⁰ <http://www.columbia.edu/~jcf17/247.html>

Anthony Braxton. De fleste GTM-komposisjonene begynner med at hele ensemblet spiller den noterte hovedkomposisjonen unisont. Etter dette består stykket av improviserende deler, innsatte sekundære komposisjoner eller andre komposisjoner skrevet av Anthony Braxton. Braxton har selv beskrevet sine GTM-komposisjoner som «melody that doesn't end.»⁴¹ Braxton er trolig ikke så opptatt av å kontrollere den overordnede formen på musikken, men ønsker at hans komponerte materiale skal være en del av komposisjonen. Plasseringen og tidspunktet for komposisjonene i den store formen overlater han til utøverne. Denne collageteknikken, som Braxton selv beskriver det som, skaper en skiftende balanse mellom kontroll og ikke kontroll i musikken og er en måte å løse komposisjonsproblematikken på når man ønsker å blande improvisasjon og komposisjon i en og samme form (Dean 1992:158).

Per Zanussi har også jobbet i grenselandet mellom improvisasjon og komposisjon og har blant annet utforsket dette landskapet i bandet Zanussi Five. Bandet består, i tillegg til ham selv, av saksofonistene Kjetil Møster, Rolf-Erik Nystrøm og Eirik Hegdal og Per Oddvar Johanssen på trommer. Jeg spurte Zanussi om hvilken plass friimprovisasjon har i komposisjonene han skriver for dette bandet:

Det er et godt spørsmål. Det blir mer brukt som en metode. Men det er et ganske selvmotsigende band. Det er et komposisjonsprosjekt for min del. Jeg skriver låter og eksperimenterer litt med form i forhold til det. Den viktigste måten å improvisere på er ganske fri i det bandet, bortsett fra noen låter som noen steder har akkorder eller andre ting. Bandet er en blanding av komposisjon og improvisasjon rett og slett. [...] Noen steder er det bare åpent, eller det er et komponert strekk, og så er det åpent igjen etterpå. Det er litt for å holde det friskt også. Særlig hvis man spiller flere konserter på rad, så blir det nesten et poeng å gjøre forskjellige ting hver gang. Men det er ikke i det bandet jeg improviserer mest da.

Når Zanussi skriver musikk for bandet Zanussi Five bruker han friimprovisasjon som en kompositorisk metode. Musikken som de spiller er derfor en blanding av komponert materiale og deler som skapes gjennom frie improvisasjoner. Zanussi bruker i likhet med Braxton komponerte strekk, men for Zanussi er det ikke valgfritt når disse delene kommer. Zanussi ser det som viktig at komposisjoner fremstår som «friske» for musikerne i bandet. De improviserte delene er dermed med på å variere hver komposisjon fra gang til gang. Er det

⁴¹ <http://www.columbia.edu/~jcf17/247.html>

dermed riktig å si at Zanussi bruker friimprovisasjon som en del av en større komposisjonsform? Jeg spurte ham om han var enig:

Ja, absolutt. Noen ganger er det mer styrt også. På platen så er det en låt hvor hele låten er improvisert, men rammene, formen er at den første delen består av korte og raske impulser, mens andre delen er lange, svake og langsomme ting. Det er hele komposisjonen, eller regien.

Zanussi snakker her om spor fire, «Interlocutor» på platen *Alborado* fra 2006. Jeg vil se nærmere på dette strekket som et klingende eksempel på bruk av friimprovisasjon som en kompositorisk metode. Hvordan forholder musikerne seg til Zanussis regi?

(se tabellen på neste side).

Tidsrom	Beskrivelse
0'00" - 2'30" 1.	<p>Strekket begynner med korte lyder fra saksofonene, i bassen og på trommene. Det er en høy intensitet og lydnivået varierer fra middels til sterkt.</p> <p>Saksofonistene benytter flere utvidede teknikker i denne delen. Mest brukt er «smack tongue» (0'06"-0'09"), som er en perkusiv lyd som skapes ved å ta i bruk tungen til å tangere flisen mot munnstykket. Denne teknikken benyttes både med og uten tone/pitch. Saksofonistene spiller også med «fluttertongue» (1'05"-1'07"). Denne lyden har en tremmoloeffekt som skapes ved å rulle på «r» samtidig som man spiller en tone. Ellers benyttes også «key pops» (0'13"-0'15"), som er lyden av klaffer som blir trykket inn og ut, ofte hurtig, uten bruk av tone. Det benyttes også korte overblåste tonekvaliteter som skaper en rå og skrikende lyd (0'06"-0'09"). Spesielt gjenkjennbar er Rolf-Erik Nystrøms lyse toner i toppregisteret. Teknikkene benyttes ellers i ulike registre, noe som skaper en variert orkestrasjon i strekket. De korte lydene i denne delen opptrer ikke i faste mønstre, men det er tydelig at musikerne blir påvirket av hverandres tidsforvaltning. De korte lydene opptrer derfor tettere i enkelte deler av strekket (0'53"-0'58").</p> <p>Zanussi bruker bue på denne delen. Han produserer både markante, skjærende lyder (1'00"-1'08") og mer lavmælte ideer (1'25"-1'32"). Han benytter bassens hele register, fra topp til bunn.</p> <p>Per Oddvar Johanssen benytter seg av hele trommesettet, men fokuserer på produksjonen av korte lyder. På cymbalen løser han dette med å stoppe lyden ved å gripe cymbalen rett etter slaget (0'22"). Mange av lydene som produseres i bandet er beslektet med hverandre. Det er derfor ikke lett å skille hvilke instrumenter og hvem som spiller hva. Trolig er det nettopp det som gjør dette lydbilde så spennende å høre på.</p> <p>Selv om instruksjonene fra Zanussi tilsier at denne delen baseres på «korte og raske impulser» er det også unntak fra dette kompositoriske regigrepet. Et eksempel finnes i tidsrommet 1'44"-1'56". Her spilles det flere lange «fluttertounge»-toner som skaper mer intensitet i strekket, noe de andre også følger opp. Etter en påfølgende mer lavmælt bit sluttes delen av med en trommevirvel (2'19"-2'24"). Virvelen følges opp av en intens lydproduksjon fra resten av bandet. Etter denne utblåsningen er det kun den lyse tonen til Nystrøm som blir liggende igjen og over i «Interlocutors» del to.</p>

<p>2'30" - 4'45"</p> <p>2.</p>	<p>Del to av «Interlocutor» har lange toner og klangtepper som hovedstikkord. Lydbildet er langt svakere, og har et mer langsomt «indre tempo» enn del en. Delen fremstår som rolig og organisk.</p> <p>Zanussi starter med å spille toner som blir liggende og klinge i det dype registeret på bassen. Saksofonene kommer etter hvert også inn. Først med «colored noise», som er lyden som produseres når man puster gjennom saksofonen. Siden kommer også lange toner, men som fremdeles preges av mye luft. Saksofonistene tar i bruk «multiphonics», noe som her skaper akkorder med mikrotonale svingninger (3'22"-4'01"). Disse lydene blandes godt med overtonene som Zanussi produserer på bassen. De mange toner og klanger skaper et tett klangteppe av skiftende akkorder og intervaller.</p> <p>Johanssen lager lyder som er beslektet med lydene man finner i bass og saksofoner. Ved å skyve trommestikken bortover cymbalen skapes det overtoner og skrapelyder som fremstår som lange toner. Disse blander seg godt inn i det helhetlige lydbildet (3'25"-3'40"). Det er en pause mot slutten av denne delen (4'40"-4'45") som indikerer en avslutning av del to.</p>
<p>4'45" - 6'38"</p> <p>3.</p>	<p>Del tre av «Interlocutor» bygger på mange måter på det samme materialet som i del to. Særlig er tonevalget til Zanussi lignende det han startet forrige del med. Likevel er det noen endringer.</p> <p>En lavmælt, melodisk frase av middels lange toner spilles i toppregisteret, trolig av Nystrøm (4'56"-6'08"). Denne melodien suppleres med en type motstemme i et dypere register hos en av de andre saksofonistene (5'08"-6'34"). Under disse stemmene ligger et lydteppe av ulike lyder. Her høres blant annet «colored noise» (4'50"-6'03) og «key pops» (5'58"-6'07"). «Fluttertongue» brukes også i denne delen, men her kun med luft, uten tone (5'34"-5'40"). Zanussi spiller en gjentakende tone og benytter bassens dype register i denne delen. Dette skaper en fin kontrast til den lyse melodien til Nystrøm (4'45"-5'19"). Johanssen bruker vispene på en måte som blander seg godt inn i lydteppet (6'02"-6'29"), som til slutt ebber ut i stillhet.</p>

«Interlocutor» høres på mange måter ut som et vanlig friimprovisasjonsstrekk. Som vi har sett eksempel på før, med strekket «Heylo» fra platen *Merriwinkle* kan det oppstå klare former i friimprovisasjon, selv uten at musikerne har blitt enige om noen føringer på forhånd. «Interlocutor» er ikke et friimprovisasjonsstrekk, men en komposisjon iscenesatt av Per Zanussi. Regien er enkel: en del med korte lyder/toner/reaksjoner og en del med lange, svake toner/lyder. Zanussi har dermed lagt føringer for parametrene varighet (korte/lange) og dynamikk (sterkt/svakt). Utover dette tas de andre musikalske valgene, som blant annet klangfarge og tonehøyde av musikerne selv. Den største delen av komposisjonen er med andre ord basert på metoden friimprovisasjon. Musikerne må dermed benytte all den kunnskapen som de ellers bruker når de improviserer helt fritt. Resultatet er et spennende strekk der musikerne, tross føringer for hver del, også viser egen musikalitet. Et eksempel på dette er i strekkets første del (1'44" - 1'56"). Her spilles det en lang tone selv om denne delen i utgangspunktet kun skulle bestå av korte lyder. Likevel fungerer dette godt musikalsk. Tonen er med på å øke intensiteten og de andre i bandet intensiverer sine korte lyder. Slike kommuniserende ideer gjør at lydbildet fremstår som spennende og uforutsigbart.

«Interlocutor» har en tydelig AB form. Likevel er det prosesser som foregår mellom musikerne som skaper et mer nyansert lydbilde innad i hver del. Det er stor kontrast mellom de to delene, noe som fungerer godt som en kompositorisk ide fra Zanussis side. På mange måter kan denne komposisjonen også sees på som en type rammeøvelse som godt kunne egnet seg for undervisning i gruppeimprovisasjon. Selv om mange velger å legge vekk rammene i en konsertsituasjon, er det også mulig å eksperimentere med enkle regigrep som en komposisjonsform. Rammene utgjør dermed føringer for hvordan man orkestrerer improvisasjonene i konserten. Zanussi forteller at han også har brukt denne metoden i andre settinger enn i Zansussi Five:

I kvartetten med Bjørn Habbestad, Raymond Strid og Ivar Grydeland har vi jobbet med form. Hele konserten var planlagt: først et improvisert strekk som kunne vare så lenge vi ville, et minutt med fløytesolo, et minutt med alle, et minutt med fløytesolo, et minutt med alle, et minutt med fløytesolo, et improvisert strekk til, og så den samme formen med fløyte, alle, fløyte, alle, og så et improvisert strekk til slutt. Det ble en slags komposisjon som utgjorde en times konsert. Det er morsomt å jobbe med sånne rammer. Jeg har ingen ideologisk forankring i forhold til det med improvisasjon, at det må være total frihet. Det viktigste for min del er at det føles bra å gjøre det og at det føles som det låter bra.

Zanussi forteller at han har brukt føringer og planlagt hvordan en konsert skal utvikle seg i forkant av utøvingen. Selv om innholdet er improvisert har han jobbet med å legge rammer for den overordnede formen. Selv om enkelte vil hevde at dette ikke er friimprovisasjon, er det likevel en metode der man bruker friimprovisasjon som et utgangspunkt for en komposisjon. Siden Zanussi ikke har noen ideologisk forankring knyttet til improvisasjon, er det viktigste for ham at det føles bra å gjøre det, og at det låter bra. Om det er den totale friheten eller kompositoriske rammer som ligger bak resultatet er ikke sentralt for Zanussi, så lenge resultat er bra. Zanussi er i likhet med John Zorn og John Cage enig i at valg av musikere spiller en viktig rolle for resultatet av musikken, spesielt når musikken består av improviserte deler. I jazznytt nr.3 fra 2008 forteller Zanussi: «Når du har med så bra musikere å gjøre, kan du gjøre så enkle ting, og skape noe klanglig interessant» (Hauknes 2008).

Evaluering av friimprovisasjon

All musikk som skapes blir på en eller annen måte vurdert. Musikken blir vurdert av utøverne som spiller, andre musikere, publikum, kritikere og av journalister. Men hvordan kan man vurdere om en friimprovisasjon er bra eller dårlig? På hvilket grunnlag vurderer norske musikkjournalister denne musikken? Hvordan vurderer musikerne det de selv gjør? I denne delen av oppgaven ses det nærmere på disse problemstillingene.

I en arbeidsprosess, uavhengig av hva man jobber med, er det essensielt å vurdere seg selv og kunne dra nytte av sin egen selvkritikk. For en improviserende musiker er dette også en viktig prosess. Problemet er at man ofte utvikler en selvkritikk som er for kritisk. Dermed kan selvkritikk bli en drepende faktor i det kreative arbeidet. Sidsel Endresen snakker om hva som er viktig i arbeidet med selvkritikk og hvordan hun jobber med vurderingen av sitt egen arbeid med friimprovisasjon:

Jeg tror det kan være smart å forsøke å trå et skritt tilbake når man vurderer sitt eget arbeid, sånn at du hører på det som musikk og ikke som hele deg. Den avstanden tror jeg er helt nødvendig i vurderingen av seg selv. Det er som å snekre et bord, og så blir det ene beinet skeivt. Det var synd, men det retter vi opp neste gang vi lager et bord, så har vi lært hvordan vi får alle beina like lange. [...] Det er viktig å oppøve en evne til selvbedømmelse, slik at du blir ditt eget vurderingsapparat. Ta ansvar for det du gjør, og ta ansvar for å bli bedre. Selvkritikk er ekstremt viktig, men problemet er at folk har for mye av det. Jeg har selv jobbet mye med å tillate meg å være glad for de tingene jeg opplever som er bra hos meg. Se på det, være

lykkelig for det, og nyte det. Sånn at man hele tiden har en balanse. For visst er det farlig, men det en fantastisk ting også. Det er et privilegium.

Endresen ser det som viktig å ha en viss avstand til seg selv og til arbeidet med vurderingsprosessen. Det er viktig å vurdere musikken som musikk, og ikke som et produkt synonymt med den personen man er. Denne avstanden, som Endresen snakker om, kan også oppnås ved å skape avstand i tid. Frode Gjerstad forteller at han venter i 14 dager før han hører på opptak av konserter han har spilt. «Da har jeg ofte glemt de tåpelige tingene», sier Gjerstad. Denne avstanden til musikken, som både Endresen og Gjerstad snakker om er sentral i vurderingen og i utviklingen av et eget og egnet vurderingsapparat. David Borgo skriver: «Listening to recorded playing sessions at a later state, either alone or as group, is one common means of self-evaluation and group feedback among improvisers» (Borgo 2005:32). Endresen har også jobbet mye med å tillate seg selv å være glad og positivt når det gjelder tingene hun opplever som positive ved seg selv. Det er viktig å jobbe med slike tanker fordi det ellers lett kan føre til blokkeringer, noe som ikke er gunstig i prosessen mot å bli en dyktig improvisatør. Men hvordan kan man jobbe for å komme forbi sine egne blokkeringer? Jeg spurte Sidsel Endresen om dette:

Blokkeringer handler ofte om at man er veldig selvopptatt, for å si det brutalt. Selvopptatthet bunnet i engstelse for å gjøre noe galt. Det er en kolossal selvopptatthet som ligger i det. Man bør høre med stor interesse på hva de andre holder på med. Det hjelper mot sånne blokkeringer.

Endresen knytter blokkeringer og selvopptatthet opp mot hverandre. Blokkeringer oppstår hvis man er redd for å gjøre noe galt, spille «feil», eller hvis man er engstelig for ikke å strekke til. Det er med andre ord viktig å ha et sterkt mot når man improviserer. Et mot til å fortsette, selv om man spiller «feil». Dette snakket også Bobby McFerrin om, da jeg spurte ham om hvilken egenskap han syntes var viktigst å besitte som improviserende musiker:

That's just the courage to continue. Don't give up on an idea, that's what usually happens. You start something and you bail out because you don't think it's anything to it; the bravery is to continue something that you don't like. You still need to go on and not bail out on your ideas. Whatever you do come up with, when you step to the microphone to sing, or play, you just have to keep going, whether stumbling or not. That's to me the number one thing.

For å hindre blokkeringer i improvisasjonsprosessen er det viktig å opparbeide et mot til å kunne fortsette, selv om ideen ikke nødvendigvis er så god som man skulle ønske. McFerrin mener det er viktig ikke å gi opp den ideen man i utgangspunktet starter med. I tillegg til dette motet er det også viktig å fokusere på hva de andre gjør og være i stand til å lytte med en «helt reell interesse». Gjennom mot og fokusert lytting vil man kunne unngå egne blokkeringer når man improviserer. Dette vil være en sentral prosess for en musiker som jobber med friimprovisasjon.

I vurderingen av friimprovisasjon ligger det implisitt noen kriterier for hvordan musikerne vurderer musikken. Jeg spurte Sidsel Endresen om hvilke kriterier hun legger til grunn for å vurdere friimprovisasjon, og hva hun lytter etter i en slik vurdering:

Jeg hører på om det tar av, om man har flow, som det heter. At det er lite «konstruertheter». Og så hører jeg selvfølgelig på meg selv, som alltid kan bli bedre. Ting som kan handle om mine automatiseringer, eller vante løsningsmodeller, mitt løsningsrepertoar, for det bygger man jo opp når man jobber mye med improvisasjon.

Når Endresen vurderer sine egne improvisasjoner lytter hun etter om musikken har «flow». Begrepet «flow» blir ofte brukt av musikere når de omtaler en tilstand som oppleves som optimal å være i når de improviserer. Et beslektet begrep på norsk kan også benyttes «å være i flytsonen». I artikkelen «Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication» beskriver Bjørn Alterhaug «flow» som en tilstand der det er en god balanse mellom utfordringer og ferdigheter (Alterhaug 2004:105). Både Alterhaug og Lisa Dillan trekker frem forskningen til Mihaly Csikzentmihalyi når de snakker om begrepet «flow». Den ungarske psykologiprofessoren har forsket på «flow» og i den forbindelse gitt ut boken *Flow: the psychology of optimal experience*. Lisa Dillan skriver: «Flow betegnes av Csikzentmihalyi som en tilstand hvor man er så engasjert at alt annet synes uviktig. Flow betegner han som summen av tilværelsens positive sider: glede, kreativitet og et totalt engasjement i livet. Man opplever en følelse av begeistring og lykke. Følelsen er så nytelsesfylt, at man utfører handlinger for handlingens egen skyld» (Dillan 2008:53). Endresen vurderer også improvisasjonen ut fra hvilke løsninger hun velger. Er løsningene automatiserte eller skapes de på stedet, ut fra det som skjer i musikken? Når man jobber med friimprovisasjon vil man, som Endresen nevner, bygge opp et løsningsrepertoar. Dette repertoaret er viktig som en kilde, men kan også føre til automatiske valg tatt på bakgrunn av vaner. Endresen ønsker ikke slike «konstruertheter». Som nevnt, skapes friimprovisasjon ut fra alt man velger bort. Derfor

er analysen og vurderingene av de musikalske valgene sentral i musikernes egen vurdering av friimprovisasjon.

Journalister evaluerer friimprovisasjon

Etter grammofonplatens gjennombrudd rundt år 1900 kom også behovet for å beskrive utgivelsene slik at musikkinteresserte lettere kunne velge hva de skulle investere i. Siden den gang har platesalget vokst og sjangrene blitt mange. Dette utgjør dermed et stort musikkfelt som krever at anmeldere har den tilstrekkelige kunnskapen og ferdigheter til å beskrive musikken. «Representing music in words has always been a major problem to music critics, pulled between technical descriptions in terms borrowed from music theory and «poetic» interpretation based on literary ideals» (Lindberg mfl. 2005).

For å se nærmere på hvordan musikkjournalister skriver om og vurderer friimprovisasjon har jeg sett på ulike anmeldelser av duoplaten *Visiting Ants* (2000) med Ivar Grydeland og Ingar Zach. Tre av disse anmeldelsene var skrevet av norske journalister, mens de fire andre var skrevet av journalister i andre land. Forskjellen mellom de norske anmeldelsene og de utenlandske var stor. De norske anmeldelsene var generelt overfladiske og manglet mye av den essensielle informasjonen og referansene som en anmeldelse bør ha. Enkelte av anmelderne gav også selv uttrykk for at de ikke hadde tilstrekkelig kunnskap for å vurdere musikken. I Terje Mosnes' anmeldelse i Dagbladet skriver han blant annet: «Jeg er ikke i stand til å vurdere utgivelsene ut fra en god- dårlig-skala. Mellom-Europa og England har en helt annen tradisjon enn oss på dette feltet.»⁴² Men hvorfor har ikke Mosnes og andre norske musikkjournalister denne kunnskapen? Dette temaet tok jeg opp med musiker og plateanmelder i Jazznytt Svein Magnus Furu.

Furu påpeker at man som anmelder av improvisert musikk trenger både kunnskap om musikken og gode formuleringsferdigheter. Kunnskapen som er nødvendig å ha er knyttet til førstehåndserfaringer med denne måten å skape musikk på. Dette vil i praksis ofte si at man selv er musiker. «Det ligger så mye kommunikasjon og «koder» skjult i samspillet som kanskje kan være vanskelige å få tak på hvis man ikke har denne kunnskapen», sier Furu. Han påpeker likevel at en god erstatning for en slik kunnskap kan være å ha en sterk nysgjerrighet koblet med gode referansekunnskaper. Ved å lytte tilstrekkelig til musikksjangeren vil man ha muligheten til å kunne sammenligne en plate med lignende utgivelser og dermed gi leseren en

⁴² <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/11/21/228971.html>

referanse og et holdepunkt. Furu mener at anmeldelser av friimprovisasjon lider under mangelen på denne kunnskapen. De som har kunnskap nok om friimprovisasjon mangler ofte formuleringsevnen, og de som besitter evnen til å skrive godt mangler tilstrekkelig kunnskap om musikken. (Furu, uttalelser per mail 23.7.2009)

Så hva bør en anmelder ha med i anmeldelsen av friimpro?

Furu skiller mellom konkrete og abstrakte anmeldelser: «En konkret anmeldelse kan være en anmeldelse som tar for seg referanser, bakgrunnen til musikerne og bandet, og en slags ytre beskrivelse av musikken. En abstrakt anmeldelse søker å projisere stemningen som anmelderen får av å høre på musikken over på leseren. En slik anmeldelse er mer kunstnerisk anlagt, og blir mer som en fortsettelse av musikken, heller enn en frittstående tekst» (Furu, uttalelse per mail 23.7.2009). I de syv anmeldelsene av plata Visiting ants er det den abstrakte anmeldelsen som er overrepresentert i de norske anmeldelsene. Et eksempel er dette utdraget fra anmeldelsen i Aftenbladet 02.11.2000, skrevet av Svein Folkvord:

På de aller fleste kuttene høres de to musikerne (Zach på trommer/perkusjon og Grydeland på gitar) ut til å være nærmest konsekvent avventende til hverandres forsiktige initiativer. Musikken rusler forsiktig avgårde, mens spede tilløp til ideer og motiver lanseres for så å forsvinne uten at materialet utvikles og gis en form som kan heve det fra lyder og oppstykkede fraser til en meningsfull helhet. Denslags blir det ikke akkurat intens musikk av. Egentlig er det grenseløst irriterende. Jeg vet at dette er dyktige og talentfulle musikere. Jeg tror at de har en idé bak den musikken de bedriver sammen, og jeg gjetter på at de er svært fornøyd med resultatet selv. Men min viten og mine antagelser hjelper meg fint lite. All den tid musikken mislykkes i å kommunisere de (sikkert) gode intensjonene til lytteren, må man konstatere at platen dessverre fremstår som et heller hjelpeløst forsøk på å finne opp løskruttet på nytt.⁴³

Folkvord forteller om sin egen opplevelse av musikken og det er tydelig at anmeldelsen lider under manglende kunnskap om musikkens og dens premisser. Det eksisterer ingen referanser til lignende plater, heller ingen informasjon om musikerne, plateselskapet eller annen informasjon om innspillingen. Anmeldelsen er med andre ord kun abstrakt. Den eneste konkrete informasjonen som er tilgjengelig for leseren er hvem som spiller på plata, noe som

⁴³ <http://web3.aftenbladet.no/kultur/plate/article125630.ece>

kun står i parentes. Ser man derimot på anmeldelsen gjort av François Couture i allMusic er det mye informasjon som ligger i anmeldelsen. Denne anmeldelsen er mer konkret enn den norske:

Drummer Ingar Zach and guitarist Ivar Grydeland co-founded the Norwegian free improv label Sofa in 2000. One of the first CDs they released was their duo effort, *Visiting Ants*. It was recorded in the studio over one session. A bit short at 38 minutes, it still packs a lot of punch. Each musician was allowed about ten minutes of solo feature, leaving a little under 20 for dialogues. Tracks are short, dense, and filled with sparks. Grydeland finally gets the room he deserves — his presence on Sofa's first release, the Tony Oxley Project 1's CD *Triangular Screen*, was overshadowed by the legendary drummer. His blend of straight and prepared electric guitar playing builds a bridge between the preparations of Hans Tammen, René Lussier's steel-wool-on-strings style of the late '90s, and Derek Bailey's abstract lines and use of a volume pedal. His level of communication with Zach recalls Lussier's complicity with drummer Pierre Tanguay (as on *La Vie Qui Bat: Chèvre*). Each one of his moves is met by Zach, often in unexpected ways. With the growing rise of post-minimalism in free improv in the early 2000s, playfulness had become a less-valued quality. These two players put it back in the center of their music to delightful results. The performance shines and bristles. They are having fun — so are listeners.⁴⁴

Det er tydelig at Couture er godt kjent med denne sjangeren. Anmeldelsen inneholder informasjon om musikerne, plateselskapet, lignende utgivelser, historiske betraktninger samt anmelderens abstrakte opplevelse av musikken. Blandingen av konkret og abstrakt informasjon styrker teksten og dermed også anmeldelsen. Selv om Couture er langt mer positiv til plata *Visiting Ants* enn hva Folkvord er, har ikke utfallet om plata er «bra eller dårlig» noe å si for om anmeldelsen er godt skrevet eller ikke. Historisk sett har kritikere alltid hatt delte meninger om friere former for improvisasjon. David Borgo skriver: «The Jazz critical establishment has historically been harshly divided over the relative merits of freer forms of improvisation. Both journalists and musicians appeared to take sides almost immediately after the arrival of Ornette Colemans quartet in New York, and the subsequent debate has hardly subsided to this day» (Borgo 2005:32).

⁴⁴ <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:kcfuxqe0ld0e>

Uten å trekke for bastante konklusjoner fra mitt veldig begrensede materiale kan det likevel stilles spørsmål ved om norske musikkjournalister har tilstrekkelig kunnskap og historisk oversikt til å kunne beskrive og anmelde mye av den frie musikken som blir laget. Trolig har det likevel skjedd en forbedring bare i løpet av tiden fra Folkvord (f. 1968) skrev sin anmeldelse i 2000 og frem til i dag. Det er også kommet flere yngre journalister på banen som skriver om jazz og annen improvisert musikk. Jeg har blant annet lest flere gode anmeldelser⁴⁵ og omtaler⁴⁶ skrevet av journalist Carl Kristian Johnansen (f. 1974), som er ansatt i Ballade (MICs nettavis) og vært redaktør og skrevet for musikkguiden groove.no. Tross et mer nøyansert bilde av musikkjournalistikk knyttet til friimprovisasjon er det fremdeles et behov for mer kunnskap om denne musikken blant musikkjournalister. Dette er i tråd med Furu som sier: «Standarden til norske jazzanmeldere når det gjelder fri-impro er generelt for dårlig» (Furu, uttalelse per mail 23.7.2009). Problemet eksisterer også andre steder enn i Norge. I forordet til boken *Arcana: musicians on music* skriver John Zorn (2000):

It is understood that critics job is not an easy one, but it is a source of great surprise and disappointment to me that after more than twenty years of music-making on the New York scene, except for the occasional review in trade magazines/periodicals (which because of the context in which they appear and the speed with which they are written don't really count anyway), not a single writer has ever come forward to champion or even to intelligently analyze exactly what it is that we have been doing. Indeed, they hardly seem able even to describe it (John Zorn 2000:v).

Det ligger markante utfordringer i å evaluere og anmelde musikk som bryter med en grunnleggende formforståelse, opplevelse av konvensjonell musikalsk tid og hendelsesforløp. Likevel er det flere farbare veier for god musikkjournalistikk av friimprovisasjon. En god anmeldelse må kunne sette ord på musikalske forhold på en slik måte at leseren pirres til å gå inn i musikken på et selvstendig grunnlag og på musikkens egne premisser. Likevel vil det alltid være knyttet utfordringer til å beskrive musikk med ord. Eller som Frank Zappa har uttalt det: «Writing about music is like dancing about architecture» (Jenkins 2004a: xxi).

⁴⁵ <http://www.groove.no/html/review/13768675.html>, <http://www.groove.no/html/review/67253226.html>,
<http://www.groove.no/html/review/18774477.html>, <http://www.groove.no/html/review/97175183.html>

⁴⁶ <http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2007122813070429020370>

Friimprovisasjon og dens overføringsverdi

Friimprovisasjon er en spennende arbeidsform for musikere som setter pris på å jobbe innenfor åpne former, med lydutforskning og parametere. Musikkformen setter også kommunikasjon og lytting i fokus, som utgjør viktige prosesser i arbeidet med denne musikken. Men har denne kunnskapen man opparbeider seg noen overføringsverdi? Er det lærdom knyttet til friimprovisasjon som man kan dra nytte av på andre områder? Kan denne kunnskapen være relevant for andre musikksgangere eller i livet generelt? Jeg spurte Sidsel Endresen om hun opplever at friimprovisasjon har noen overføringsverdier:

Å ja, definitivt. Jeg har undervist mange klassiske studenter i improvisasjon, og i det arbeidet har det vært helt tydelig at overføringsverdien har vært veldig stor. Det gjorde dem sterke som fortolkere av notert materiale, de besvimte ikke av skrekk hvis de spilte musikk hvor de skulle improvisere eller gjøre en variasjon. Plutselig var det noe som de lengtet etter og gledet seg til. Jeg synes jo det er ganske fantastisk. De fikk en større kunnskap om instrumentet sitt fordi vi utforsket alle mulige måter å behandle instrumentet på. Noen har også sagt at innstuderingsprosessen ble forenklet og at de fortere kunne høre flere lag i musikken. Jeg kan oppfatte et mye mer komplekst lydbilde nå, enn for bare 10, 15 år siden. Så det er helt påtagelige ting du vinner på det.

Endresen mener at det er helt åpenbare erfaringer man kan dra nytte av å bruke i andre sammenhenger ved å jobbe med friimprovisasjon. Som et eksempel nevner hun overføringsverdien hun har opplevd ved at klassiske musikkstudenter har måttet jobbe med friimprovisasjon i hennes timer. Endresen har fått tilbakemeldinger på at de føler seg sterkere som fortolkere av et notert materiale og at de har fått et positivt forhold til musikk som krever ulike grader av improvisasjon. Endresen har også opplevd at studenter har fått større kunnskap om sitt eget instrument fordi man i prosessen med å jobbe med friimprovisasjon har et fokus på utforskning og mulighetene som ligger i hvert instrument. Denne utforskningen er mindre vanlig i andre sjangere fordi man ofte bruker instrumentet på en mer konvensjonell måte. Enkelte elever har også formidlet at de opplever innstuderingsprosessen som enklere enn før, og at de har utvidet sitt gehør slik at de kan registrere flere lag i musikken. Endresen forteller at hun også selv har opplevd at gehøret har blitt forbedret. Hun kan oppfatte et mer komplekst lydbilde nå enn for 10 år siden. Ivar Grydeland trekker også frem et annet aspekt ved å jobbe innenfor en fri musikalsk ramme:

Det sterke kravet til veldig bevisst lytting, det er jeg ganske sikker på er nyttig i andre sjangere. Ikke dermed sagt at folk som spiller andre sjangere ikke kan lytte, men her blir lyttinga såpass sentral og avgjørende. Jeg har spilt litt annen musikk også, og jeg synes nok at jeg i hvert fall har blitt bedre til å se og høre en musikalsk helhet når jeg jobber med annen musikk.

Grydeland ser lyttingen som et viktig aspekt som man kan dra nytte av i andre sjangere. Selv har han fått erfare og kunne se en større musikalsk helhet i annen musikk han har jobbet med. Som jeg har vært inne på før er lyttingen en av hovedferdighetene man trener opp når man jobber med friimprovisasjon. Ettersom man trener opp ørene til å navigere i et lydbilde vil denne kunnskapen også være til stede når man jobber med annen musikk. Lyttingen er også nøkkelen til god kommunikasjon, noe jeg vil påstå er essensielt i all musikk. Selv om man også lytter når man jobber i andre sjangere, som Grydeland påpeker, er ikke denne aktiviteten like sentral som når man jobber med friimprovisasjon i en gruppe. Stevens påpeker at denne gruppeaktiviteten har stor overføringsverdi i arbeidet med annen musikk: «[...] if you are going to continue in music- any kind of music- that group activity experience should be useful to any musical situation you might find yourself in. So it has a general usefulness, I think» (John Stevens sitert i Bailey 1992:121-122).

I tillegg til at man kan dra nytte av friimprovisasjon og dens prosesser i andre sjanger og i musikk generelt er det også enkelte som mener at improvisasjon som aktivitet kan ha en positiv effekt på måten man lever sitt dagligdagse liv. Bjørn Alterhaug (2004) skriver blant annet om dette i sin artikkel «Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication.» Alterhaug beskriver improvisasjon som en type «metalæring» som kan brukes i andre settinger enn i musikk. Som eksempel trekker han frem en episode fra offshoreindustrien der dykkere ble trent i å håndtere farlige situasjoner i forbindelse med dypdykk i Nordsjøen. Dykkerne ble lært opp ut fra detaljerte regler om hva de skulle foreta seg i farefylte situasjoner. Resultatet var at dykkerne fokuserte så mye på reglene at de selv glemte å bruke sitt eget vett når den farefylte situasjonen oppstod. Dette var kritisk og dykkerne måtte hente inn hjelp utenifra. Instruksene ble siden korrigert og kortet ned til kun fem punkter, noe som dermed var lettere å huske. Dette gav dykkeren en balanse mellom struktur og fleksibilitet. Strukturen var de fem reglene og fleksibiliteten var muligheten dykkerne hadde til å improvisere og stole på sin intuitive kapasitet og oppfinnsomhet. Balansen mellom struktur og fleksibilitet er to hovedpunkter som Alterhaug knytter til jazz og

improvisasjon. Strukturen man finner i jazzen er ofte minimale i forhold til andre sjangere som for eksempel pop og rock. Likevel er det denne strukturen som utgjør basen for improvisasjonen og utviklingen av de kreative ideene.

Noe av den samme tanken gjorde seg gjeldende da de unge musikerne Eivin One Pedersen og Frode Gjerstad i *Jazznytt* nr. 2. fra 1982 fikk anledning til å intervju seg selv. I dette intervjuet kommer Frode Gjerstad med følgende uttalelse knyttet til hans syn på den improviserte musikken og livet:

[...] elementene i musikken påvirker også den holdningen man har/får til dagliglivets problemer/situasjoner/gleder. Jeg ser sammenhengene i samfunnet mye klarere fordi det ikke er noe/noen å være redd for. Derfor er musikken også frigjørende: man improviserer mer i hverdagen. Man har lettere for å løse problemene fordi man har vent seg til å søke etter alternativer. Derfor blir musikkformen mye mer enn bare musikk. Det blir etter hvert en måte å leve på (Gjerstad 1982).

Gjerstad beskriver den improviserte musikken som befriende, noe som også påvirker hans holdning til livet. Ved å jobbe med friimprovisasjon blir man vant til å løse musikalske situasjoner og problemer ved å søke etter alternativer. Denne løsningsorienterte prosessen kan dermed overføres til hvordan man løser andre problemer utenfor en musikalsk kontekst. Musikkformen viser dermed vei til en måte å leve på. Alterhaug kommer også inn på dette i sin artikkel. I sitt arbeid med improvisasjon på universitetet i Trondheim har Alterhaug spurt sine studenter om deres arbeid med improvisasjon har hatt noen effekt på deres dagligdagse liv. Har erfaringene fra improvisasjon gjort dem mer selvsikre? Nesten alle studentene til Alterhaug svarte positivt på dette spørsmålet. Alterhaug skriver: «through improvisation practice, students have felt a better mastering of their own tensions, insecurity and fear, and the fear of making mistakes have decreased radically» (Alterhaug 2004:114). Selv om svarene fra utspørringen til Alterhaug nødvendigvis ikke er allmenngyldige, gir de i hvert fall en pekepinn om at improvisasjon har en overføringsverdi til situasjoner og handlinger ellers i livet. Improvisasjon styrker viktige prosesser hos enkeltmennesker som gjør individene sterkere og mer fortrolig i møte med ukjente situasjoner. Dette kan også gjøre en person bedre rustet i forbindelse med sosiale interaksjonen, i sin utvikling som menneske og som medmenneske. Eller som saksofonisten Tom Hall skriver: «From the most creative artistic

endeavour to the most mundane action, that mysterious process we call improvising is a part of everything we do. Life is one big improvisation.»⁴⁷

⁴⁷ <http://www.freeimprovisation.com>

Del 5: Avslutning

Oppsummering

Utgangspunktet for denne oppgaven var å finne svar på hva friimprovisasjon er og hvilke prosesser som er sentrale når man jobber som utøver av denne musikken. Svar på disse spørsmålene ble søkt funnet ved å se friimprovisasjon i lys av punktene form, prosess og metode. Det er samlet informasjon om disse feltene gjennom fire kvalitative intervjuer. Hovedinformantene har vært musikerne Sidsel Endresen, Ivar Grydeland, Per Zanussi og Frode Gjerstad. Jeg har også benyttet meg av refleksjoner og uttalelser fra Bobby McFerrin. Problemstillingen er belyst ved å knytte det empiriske materialet opp mot eksisterende teori og relevante uttalelser på fagfeltet. På denne måten har jeg søkt å få en større forståelse for hva friimprovisasjon er, og hvilke prosesser som inngår i denne måten å improvisere på.

Et historisk tilbakeblikk på musikkformen slik den har hentet impulser fra både jazz og kunstmusikalske retninger har også vært nødvendig for å gi et nyansert bilde av hvilke impulser, utformingsmåter og tenkesett som gjør seg gjeldende. For metodisk å kunne gjennomføre en slik undersøkelse er det også benyttet dokumentanalyser. Hovedfokuset har likevel vært de kvalitative intervjuene og musikernes egne stemmer i oppgaven.

I del 2 er den historiske bakgrunnen for friimprovisasjon beskrevet. Forskjellen mellom frijazz og friimprovisasjon er kartlagt og knyttet til ulike geografiske utgangspunkt, henholdsvis USA og Europa. Frijazzen er knyttet til en egen sjanger med røtter i jazzen, mens friimprovisasjon fremstår mer som en holdning eller en metode som ikke er knyttet til en spesiell sjanger. Musikerne kan dermed ha ulik bakgrunn og deres referanser kan være hentet fra sjangere som for eksempel rock, støy, klassisk og jazz. Det er med andre ord ikke bare musikere med en jazzbakgrunn som utøver friimprovisasjon. Fellesnevneren for frijazz og friimprovisasjon er det sterke fokuset på improvisasjon. Dette gjør også at mange musikere i dag opererer innenfor begge felt.

I del 3 har jeg sett friimprovisasjon i lys av punktet form. Ikke overraskende er konklusjonen at friimprovisasjon ofte ikke har en fastlagt eller forutbestemt form når den utøves. Dette gjør derfor at formproblematikken og arbeidet med å skape en god form står sentralt i denne måten å improvisere på. Flere av informantene forteller om å bryte ned det musikalske materialet i

ulike parametere, for på denne måten å skape et større erfaringsgrunnlag i den konkrete utøvelsen av friimprovisasjon. De musikalske parametrene tonehøyde, dynamikk, varighet og klangfarge er sentrale i prosessen med å forandre og skape en form i improvisasjonen. Dialogbegrepet knyttet til dagligdags samtale står også sentralt i beskrivelsen av hvordan form oppstår. Samtale brukes av musikere som en metafor for den kommunikasjonen som foregår når man improviserer. Det interessante er at denne dialogen ikke bare eksisterer mellom musikerne, men også som en indre dialog hos hver enkelt. Siden musikken i fremføringssituasjonen kan sies å diktere sin egen form er det viktig fra et utøverperspektiv å være klar over at det eksisterer en rekke «naturlige former» eller formularer som det er lett å gripe til i utøvelsen. Disse formene kan lett bli klisjeer dersom de er mer eller mindre standardiserte formularer for eksempelvis dynamiske spenninger og tidsforløp. Det kan være hensiktsmessig å unngå slike formklisjeer eller andre elementer som skaper forutsigbarhet i musikken. Både Endresen og Zanussi har gitt uttrykk for at man i arbeidet med form også bør utelate lange transportetapper. Metaforen «transportetappe» viser nettopp til en type vanetenking i det musikalske forløp som lett kan oppleves som en hemske for gode dialoger musikerne seg imellom. Et gjennomgående tema blant informantene har derfor vært å forsøke å unngå slike faser i fremføringen, noe som kan oppnås ved å forandre en eller flere av de musikalske parametrene underveis i fremføringen.

Formens estetiske begrensninger, knyttet til hva som er lov og ikke lov å spille, har historiske røtter. Fravær av melodi og rytme ble en estetisk norm skapt for å kunne komme frem til en ny måte å skape musikk på. Som oppgaven også viser har friimprovisasjonens estetiske rammer variert fra land til land og har vært avhengig av sentrale personer som har definert hvilke tanker og estetiske idealer som har fått råde grunnen. Dette har ført til ulike musikalske fløyer med utgangspunkt i nasjoner som England, Tyskland og Nederland. Ut fra informantenes uttalelser virker det imidlertid som om de estetiske begrensningene og båsene har mindre betydning i dag enn de hadde i frijazzens og friimprovisasjonens formative periode på 1960-tallet. Både Grydeland og Endresen gir uttrykk for at de ønsker å jobbe med friimprovisasjon uten definerte referanser og begrensende estetikk. Friimprovisasjon som en politisk form knytter seg også mer til historien enn hva som gjøres i dag. Av informantene var det kun Gjerstad som var opptatt av det politiske aspektet ved musikken.

Ulike myter og misforståelser knyttet til friimprovisasjon er også belyst. Enkelte av mytene har vist seg å være totale, som for eksempel oppfatningen av at friimprovisasjon er en musikk som spilles av enkelte musikere fordi de ikke kan spille «vanlig». Andre myter og

oppfatninger av musikkformen har vist seg å være mer berettiget. Musikken lider blant annet under en skeptisk holdning fra publikum, fordi enkelte utøvere ikke utøver musikken på et tilfredsstillende nivå. Friimprovisasjon har med årene blitt mer tilgjengelig, noe som har ført til en viss avmystifisering av denne måten å skape musikk på.

Betydningen og nødvendigheten av å ha en god tidsoppfatning som utøver varierer fra musiker til musiker. Tidsoppfatning er likevel et viktig aspekt, fordi tiden styrer varigheten av musikken og hvor i forløpet man befinner seg musikalsk. Som musiker kan man oppleve å ha varierende tidsoppfatninger. Spiller man i et forutbestemt, angitt tidsrom, er det fordelaktig å ha en tidsoppfatning som stemmer overens med den reelle tiden. Et annet aspekt knyttet til tid blir understreket ved at både Endresen og Gjerstad påpeker viktigheten av å være i berøring med puls og faste skjemaer i improvisasjonen. En god tidsfølelse og «time» vil trolig være like viktig i friimprovisasjon som i annen musikk.

Friimprovisasjon eksisterer i både små og store formater. Det er likevel ulike krav som stilles til det musikalske ansvaret i de ulike konstellasjonene. Informantene trekker frem duoformatet som det mest optimale. I soloformatet blir improvisasjonsbegrepet mer pulverisert. Musikere benytter ofte enkelte «regigrep» eller «knagger» som en type plan i forkant av en solokonsert. Trolig kan dette tolkes mer i retningen av komposisjon enn friimprovisasjon, men man kan også stille seg spørsmålet hva som er viktigst. Er det å improvisere helt fritt, eller er det å skape god musikk med improvisasjon som en viktig kilde og metode? Trolig vil de fleste mene det siste.

Som all annen musikk utøves ikke friimprovisasjon i et vakuum. Publikum påvirker utøveren og nettopp på grunn av den åpne rammen for utøvelsen vil publikum kunne være en ressurs, en nøytral iakttaker eller enkelte ganger en negativ faktor i utøvelsen. For Endresen og Zanussi er publikum en energifremkallende faktor. På generelt grunnlag kan det hevdes at friimprovisasjon drar fordel av å få oppslutning fra et åpent publikum. Det er en musikk som kanskje først og fremst skal oppleves der og da og ikke nødvendigvis bli gjenstand for analytiske betraktninger. Dette er selvsagt ikke til hinder for at musikerne selv i ettertid kan lytte kritisk og analytisk til sine musikalske prestasjoner, noe som også flere av informantene sier at de gjør.

Dette bringer oss over til neste tema som angår rammer for å fastholde den musikalske frihet. I siste kapittel av del 3 er det sett nærmere på temaet fiksering av friimprovisasjon. Enkelte, som Cornelius Cardews stiller seg negative til innspilling av improvisert musikk fordi

opptaket skiller musikken fra sine naturlige omgivelser. Selv om verken Zanussi eller Endresen er motstandere av fiksering av friimprovisasjon, er de begge enige om at det er liveopplevelsen av musikken som fungerer best. Trolig er dette også grunnen til at det eksisterer så mange liveinnspillinger av denne musikkformen. Endresen ser fikseringen som en viktig dokumentasjon og som en kilde til inspirasjon for andre. Som nevnt kan også innspillingen fungere som et redskap i egenvurderingsprosessen, siden man kan høre et strekk gjentatte ganger.

I del 4 er friimprovisasjon sett i lys av punktene prosess og metode. Det er sett nærmere på metodikken som benyttes av John Stevens, Godfried-Willem Raes, Sidsel Endresen og Ivar Grydeland. Ved å sammenligne deres måter å undervise kan det konkluderes med at rammer eller «handicapping» knyttet opp mot de musikalske parametrene står sentralt i friimprovisasjonsmetodikken. Friimprovisasjon er en erfaringsbasert disiplin som krever refleksjon og analyse både før og etter utøvingen. I både øvingsprosessen og utøvingen av friimprovisasjon står lyttingen som et sentralt punkt.

Friimprovisasjon som kompositorisk metode har sine historiske røtter. Komponister som Russell, Evans, von Schlippenbach, Breuker, Zorn, Cage og Braxton har alle jobbet i grenseland mellom komposisjon og improvisasjon. Per Zanussi bruker friimprovisasjon som en kompositorisk metode i sine stykker når han skriver musikk for Zanussi Five.

Egenvaluering av friimprovisasjon er en kontinuerlig prosess for en musiker. For å oppøve et eget evalueringsapparat er det viktig med en viss avstand til musikken. Det er også sentralt å unngå blokkeringer i det kreative arbeidet. En mulig fallgrube er selvopptatthet hvor man utelukkende fokuserer på seg selv og sin egen ytelse. Man glemmer at man som regel er en del av en større besetning hvor musikalske bidrag og interaksjonen musikerne seg imellom blir det sentrale. Som flere av informantene sier; selvopptatthet bør erstattes med fokus mot musikken og dem man spiller med. Musikkjournalisters vurdering av friimprovisasjon har vist seg å være varierende, selv for samme fremføring. Dette kan skyldes ulik musikalsk bakgrunn. Trolig lider enkelte musikkjournalister under manglende kunnskap og historisk oversikt innenfor feltet improvisert musikk. Det finnes både konkrete og abstrakte anmeldelser. Trolig bør en god anmeldelse bestå både av en konkret del (litt om utøver og band etc.) og en abstrakt del (beskrivelse av opplevelse).

En rød tråd i intervjuene har vært at friimprovisasjon krever ferdigheter som må opparbeides over lang tid. Musikkformen krever en hengivelse som angår både teknikk, mentale forhold

og opparbeidelse av en åpen innstilling til medmusikere. Det viser seg også at det er en stor overføringsverdi fra friimprovisasjon til andre felt. Dette gjelder både i forhold til andre musikkjangere og til områder som knytter seg til menneskelig samhandling generelt. Endresen og Grydland nevner lyttingen som et sentralt punkt som kan overføres til arbeidet med annen musikk. Alterhaug og Gjerstad ser improvisasjonskunnskapen som en analog til en rekke andre samhandlingsforhold hvor frihet og regelrammer hele tiden må revurderes og nyskapes. Å kunne bruke en slik musikalsk kunnskap på andre områder enn musikk kan på den måten bli en vei ut av lukkede handlingsrom og over mot en skapende, kreativ omgang med en selv og ens omgivelser.

Resultat og fremblikk

Jeg husker fremdeles mitt første møte med friimprovisasjon. Det var en musikkform jeg hadde få forutsetninger for å forstå både teoretisk og praktisk. Nå, ved slutten av denne avhandlingen fremstår friimprovisasjon som noe ganske annet. Det er en nyansert musikalsk uttrykksform som jeg har fått en bedre forståelse av når det gjelder både utøving og prosessene som ligger bak. Gjennom samtaler med erfarne musikere og drøfting av ulike problemstillinger har jeg fått en dypere forståelse for hva friimprovisasjon er og hvilke prosesser som er sentrale i denne musikkformen.

Hva står så frem som sentrale funn i oppgaven? Først og fremst vil jeg fremheve at friimprovisasjon ikke er en egen sjanger, men en måte å jobbe med improvisasjon på. Det mest fascinerende med denne metoden er at den synes å kunne brukes på et vidt spekter av utøvere som befinner seg på ulike musikalske nivåer. Jeg har selv prøvd ut øvelser på forskjellige grupper bestående av enten barn, voksne, amatører eller profesjonelle og det viser seg at metoden har gitt noe i alle gruppene. Overføringsverdien fra disse øvelsene til arbeidet med annen musikk har også vist seg å være stor. Både lyttingen og tryggheten i gruppene har blitt bedre, noe som også stemmer overens med informantenes utsagn og med resultatene i oppgaven.

Selv om friimprovisasjon kan benyttes i ulike grupper er det likevel en arbeidsform som krever mye av en utøver. Gjennom oppgaven har det kommet frem at arbeidsformen kan være svært kompleks og at friheten i uttrykket bygger på erfaringer, kunnskap og utøverens evne til stadig å reflektere over egen praksis. Det kreves lang erfaring innen feltet for å besitte nok kunnskap om de ulike prosessene til å være en aktiv utøver av friimprovisasjon.

Prosessene som viser seg å være sentrale når man jobber som utøver av friimprovisasjon knytter seg til flere områder. Sentralt står formdannelse og forvaltning av tid. Hvordan skaper man en god form underveis i et strekk? Når skal man produsere lyd, og hvordan skal man stille seg til instrumenteringsmulighetene? Det er med andre ord mange spørsmål å ta stilling til. Prosesser knyttet til kommunikasjonen mellom musikere og i ulike formater har også vist seg å være av betydning. En god kommunikasjon og «timing» musikerne seg imellom er avgjørende for om det er god musikk som skapes på scenen eller kun lyder uten sammenheng. Prosessene blir knyttet til en kontinuerlig vurdering som gjøres av utøveren til enhver tid. Dette skjer både i utøvingen og i øvingsprosessen. Dette er et tilbakevendende fokus som er viktig å opprettholde hvis man ønsker å utvikle seg som fritt improviserende musiker.

Sentralt står også prosessen ved selve stoffligheten i det musikalske, det å opparbeide et eget repertoar av lyder og løsninger. Dette repertoaret dannes gjerne som et samspill mellom musikerens egne referanser og musikalske innflytelser fra andre musikkformer og sjangere. Det er derfor tydelig at friimprovisasjon er en metode som gir utøverne en selvstendighet og en mulighet til å ta med seg sine egne referanser inn i den musikken som skapes.

Selvstendigheten og den estetiske friheten er mer i fokus hos musikere i dag enn på 1960-tallet. Det er likevel viktig å være klar over at det er bestemte musikere og historiske forhold som har ført til at metodene og de musikalske fremgangsmåter har blitt til det de er i dag. Derfor er den historiske delen av oppgaven sentral for å forstå hva friimprovisasjon er. Som saksofonist Marion Brown har uttalt: «I'm like a man walking into the future backwards» (Borgo 2005: 24). Det er med andre ord hensiktsmessig å vite hva som har blitt gjort forut for vår tid og dermed ha dette med seg i arbeidet med å føre tradisjonen videre.

Hensikten med denne oppgaven har vært å gi et nyansert bilde av hva friimprovisasjon er, og dermed var det naturlig å belyse dette spørsmålet med en viss bredde. Oppgavens temaer har kommet som et resultat av samspill mellom musikernes informasjon og egne drøftinger. På den måten er det å håpe at jeg har fått belyst sentrale problemstillinger og ulike sider av musikkformen. Likevel er det opplagt at det er flere sider og momenter knyttet til denne måten å improvisere på som kunne ha vært drøftet. For eksempel er det klart at det journalistiske feltet og friimprovisasjonens offentlige omdømme er temaer som kunne utgjort en hel oppgave i seg selv. Også kvinnenens plass i friimprovisasjon kunne vært utgangspunktet for en spennende diskusjon.

Det er ikke utført mye forskning på friimprovisasjon. Det gjelder både i norsk og internasjonal sammenheng. Tendensen er imidlertid at friimprovisasjon er et felt som flere enn meg ønsker å belyse og temaene for undersøkelser er mange. Hvis oppgaven eller noen av temaene kan virke inspirerende for videre forskning, ville jeg se det som et positivt resultat av denne oppgaven.

Friimprovisasjon er en arbeidsform som krever en stor tilstedeværelse. Jeg tror denne tilstedeværelsen og fokuset på hva som skjer her og nå står igjen som den viktigste innsikten som oppgaven gir. Improvisasjon handler om å være til stede i øyeblikket, og slik får musikkformen også en betydning utover det rent musikalske ved at den kan inspirere til å stå i handlingsfelt hvor ting kan tillate seg å skje uten at vi alltid vet hvor veien går. Friimprovisasjon er en kunstform hvor det uforutsette og ikke-planlagte er grunnlaget for all aktivitet. Hvis man tar dette på alvor vil det si at en improvisasjon alltid vil være forskjellig fra den forrige. Eller som McFerrin uttaler det: «The music is here, now, but different somehow.»

Litteraturliste

- Alterhaug, Bjørn** 2004. «Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication», i *Studia musicologica norvegica* vol. 30.
- Anderson, Iain** 2007. *This is our music*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Baley, Derek** 1992. *Improvisation*, New York : Da Capo Press.
- Bergstroem-Nielsen, Carl** 1998 «The Methodology of Godfried-Willem Raes`improvisation teaching at conservatory of Gent, Belgium», Publisert på http://www.logosfoundation.org/g_texts/improvisation-methodology.html
- Berge, Andrea Rydin** 2006. *John Cage*, Upublisert eksamensoppgave, Institutt for musikkvitenskap, NTNU.
- Berge, Andrea Rydin** 2007. *Et møte mellom europeisk og amerikansk friimprovisasjon: Anthony Braxton & Derek Bailey*, Upublisert semesteroppgave, Institutt for musikkvitenskap, UiO.
- Berge, Andrea Rydin** 2008. *Hvordan har friimprovisasjon og frijazz funnet sin vei til Norge og hvilke frie strømninger finner vi i Norge på 1960-tallet og frem mot dagens impro scene?*, Upublisert semesteroppgave, Institutt for musikkvitenskap UiO.
- Berliner, Paul F.** 1994. *Thinking in Jazz- The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Borgo, David** 2005. *Sync or Swarm - Improvising music in a complex age*, New York: Continuum.
- Brown, Earl** 1966. «Form in new music» i *Darmstadter Beitrage zur Neuen Musik*, Mainz : Schotts Söhne.
- Cardew, Cornelius** 1971. «Towards an Ethic of Improvisation», i *Treatise Handbook*, gjengitt på http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html
- Corbett, John** 1995. «Ephemera Underscored: Writing Around Free Improvisation», i Krin Gabbard (red.), *Jazz among the Discourses*, London: Duke University press.

- Crook, Hal** 2006. *Beyond Time and Changes: A musicians' guide to free Jazz Improvisation*, Rottenburg: Advance music.
- Dean, Roger** 1992. *New structures in jazz and improvised music since 1960*, Philadelphia: Open University Press.
- Dillan, Lisa** 2008. *Improvisasjon- kunsten å øve på noe som ikke eksisterer*, Utøvende mastergrad med fordypningsemne ved Norges Musikkhøgskole.
- Dybo, Tor** 1996. *Jan Garbarek – Det åpne roms estetikk*, Oslo: Pax forlag A/S.
- Fischlin, Daniel og Ajay Heble** (red.) 2004. *The other side of nowhere: jazz, improvisation and communities in dialogue*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Freeman, Phil** 2001. *New York is Now!* New York : The Telegraph company.
- Gioia, Ted** 1997. *The History of Jazz*, New York : Oxford University Press.
- Gridley, Mark C.** 2006. *Jazz Styles. History and Analysis*, New Jersey: Prentice Hall & Pearson Education.
- Jenkins, Todd** 2004a. *Free Jazz and Free Improvisation*, volum one, USA: Greenwood Press.
- Jenkins, Todd** 2004b. *Free Jazz and Free Improvisation*, volum two, USA: Greenwood Press.
- Jost, Ekkehard** 1974. *Free Jazz*, Wien: Da Capo Press.
- Kvale, Steinar** 1997. *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S
- Ledang, Ola-Kai** 1983. «Open Form in African Tribal Music», i *Studia Musicologica Norvegica*, nr 9.
- Lewis, George E.** 2004. «Improvises Music after 1950», i Daniel Fischlin and Ajay Heble (red.), *The other side of nowhere - jazz, improvisation, and communities in dialouge*, Buckingham: Open University Press.

- Lindberg, Ulf, G. Guðmundsson, M. Michelsen, H. Weisethaunet** 2005. *Rock Criticism from the beginning: Amusers, Bruisers, & Cool- Headed Cruisers*, New York: Peter Lang Publishing.
- Lock, Graham** 1988. *Forces in Motion - The Music and Thoughts of Anthony Braxton*, London: Da Capo Press.
- Macpherson, Steward** 2006. *Form in Music*, Yorkshire: Pomona Press.
- Monson, Ingrid** 2002. «Jazz improvisation» i Mervyn Cooke and David Horn (red.) *The Cambridge Companion to Jazz*, Cambridge: University Press.
- McKay, George** 2005. *Circular Breathing - The Cultural Politics of Jazz in Britain*, Duke London: University Press.
- Nachmanovitch, Stephen** 1990. *Free Play*, Los Angeles: Jeremy P.Tarcher Inc.
- Nyman, Michael** 1999: «Towards (a definition of) Experimental Music» i *Experimental Music: Cage and Beyond*, 2. utg., Cambridge :Cambridge University Press.
- Rzewski, Frederic** 2004. «Little Bangs: A Nihilist Theory of Improvisation» i Christoph.Cox & Daniel. Warner (red.): *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York/London.:Continuum.
- Shipton, Alyn** 2001. *A New History of Jazz*, New York: Continuum.
- Skårberg, Odd** 2007a. «På hvilken måte tilhører Belonging-kvartetten norsk jazzhistorie? Noen perspektiver på historisering av nyere jazz i Norge», *Studio Musicologica Norvegica* nr. 33.
- Skårberg, Odd** 2007b. *Norsk jazz på 1960-tallet*, upublisert manus, Institutt for musikkvitenskap, UiO.
- Smith, Leo** 1973. *Notes: 8 pieces*, Hamden: Kiom Press.
- Stevens, John** 1985. *Search & Reflect*, UK: Community Music Ltd.
- Thagaard, Tove** 2003. *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*, Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke A/S.

Watson, Ben 2004. *Derek Bailey and The Story of Free Improvisation*, Essex: Verso Books.

Zorn, John (red.) 2000. *Arcana: musicians on music*, New York: Granary Books.

Avisartikler og anmeldelser i aviser/nettavis

Flink, Jon Øystein. «Frode Gjerstad: Hvor er kjærligheten til det vi driver på med?»

Publisert på Ballade.no 2.4.2003

Folkvord, Svein. *Plater: Ingar Zach/Ivar Grydeland- "Visiting Ants"*. Plateanmeldelse på Aftenbladet.no. Publisert 2.11.2000

Mosnes, Terje. *Friimprovisasjon hinsides terningkriteriene*. Plateanmeldelse på Dagbladet.no. Publisert 21.11.2000

Ødeby, Ann Iren 1999. «Sidsel Endresen: Stadig i bevegelse » i Jazznytt nr 2.

Gjerstad, Frode 1982. «EGODUO eller meandyoutoo» i Jazznytt nr 2.

Intervjuer

Fordi deler av intervjuene kan inneholde uttalelser som ikke egner seg for offentliggjøring er disse av personvern hensyn ikke gjengitt i sin helhet.

- Bobby McFerrin, div. intervjuer og samtaler under turne 5.5.2009-15.5.2009.
- Sidsel Endresen, Oslo 27.11.2008, totalt 13 antall sider i transkribert form.
- Frode Gjerstad, Oslo 9.6.2008, totalt 21 antall sider i transkribert form.
- Per Zanussi, Oslo 9.10.2008, totalt 16 antall sider i transkribert form.
- Ivar Grydeland, Oslo 5.1.2009, totalt 17 antall sider i transkribert form

Vedlegg til sensor: CD

Merriwinkle, 2003. «Heylo» fra platen *Merriwinkle*, Jazzland.

Zanussi Five, 2006. «Interlocutor» fra platen *Alborado*, Moserobie/Bonnier Amigo.

